



MUSICA

1961 · OKTOBER · 10

„La Traviata“ — wie sie Verdi meinte . . .

(The Times, London)

Soeben erschien die neue deutsche Übersetzung von

WALTER FELSENSTEIN

LA TRAVIATA

OPER IN DREI AKTEN

von GIUSEPPE VERDI

Libretto von Francesco Maria Piave

BA 4307

Partitur DM 120.—

Klavierauszug (BA 4307a) kart. DM 24.—, Ln DM 28.—

Orchestermaterial leihweise

Chormaterial leihweise

Textbuch DM 1.50

Die ersten Pressestimmen zur neuen Ausgabe:

Jede Operninszenierung stellt den Regisseur von neuem vor die Pilatusfrage: Was ist Wahrheit? Was Wahrheit auf der Musikbühne ist, bestimmt Walter Felsenstein, der berühmte Spielmeister von der Ost-Berliner Komischen Oper, vor allem anderen an Hand des Textes — seines Textes, wie die Reihe seiner sensationellen Mises-en-scène von „Carmen“ bis „Othello“ beweist. Seit der Hamburger „Traviata“-Premiere liegt eine Neufassung auch dieser lyrischen Verdi-Oper von Felsenstein vor. Er hat mit den neckischen Scherzen und den gereimten Sentimentalitäten der Natalie Eschborn von Grünhof („Ein Jüngling weih' in Sehnsuch ihr / Sein Herz voll süßer Triebe“) gehörig aufgeräumt. Felsenstein stellt auch einiges an der eingebürgerten Notation richtig; . . . Die Textfassung Felsensteins, der sich mit philologischem Eifer, aber auch mit musikalischem Instinkt auf das italienische Original bezieht, trägt das Musikbühnendeutsch bis an die Umgangssprache von heute heran.

Klaus Wagner in „Frankfurter Allgemeine“

Felsensteins Methode, auch die feinsten Nuancen der Partitur als Bühnengeschehen sichtbar zu machen, deckt sich überraschend mit der Forderung Verdis: „Die Duette sollen in Aktion verwandelt werden.“ Ausdrücklich wollte Giuseppe Verdi nicht nur „die einzelnen Musikstücke, einzelnen Stimmen“ dargeboten sehen, sondern — als Einheit — „die Oper, das Bühnendrama für Musik“.

„Der Spiegel“, Hamburg

Wie bei „Othello“ und „Hoffmanns Erzählungen“ haben die entstellenden deutschen Librettos, die im vergangenen Jahrhundert benutzt wurden, einer neuen und genauen Übersetzung von Herrn Felsenstein selbst Platz gemacht, die Pieves Text ohne Abweichungen wiedergibt. Sie enthält nichts, was nicht im Original zu finden ist.

„The Times“, London

Die Vorlage Verdis ist Felsenstein sakrosankt! Felsenstein hat den Text neu übersetzt in ein sangbares, gut verständliches Deutsch. Das Opernhafte des Libretto tritt gegenüber dem Menschlichen zurück.

Hans Hartmann in „Hannoversche Presse“

BÄRENREITER = VERLAG KASSEL UND BASEL

Neue Bücher

HANS KUNITZ
Instrumenten-Brevier

Kart. DM 12.—

„Dr. Kunitz hat eine Arbeit vollendet, die schon längst einmal hätte getan werden müssen. Darum verdient Verlag und Autor besonderen Dank und Anerkennung. Als Hand- und Nachschlagebuch für Theorie und Praxis zur schnellen und sachlich eingehenden Information ist es bestimmt. Es darf schon im ersten Studium gesagt werden, daß es diese Aufgabe in hervorragender Weise erfüllt. Das Instrumenten-Brevier besticht vor allem auch durch die Übersichtlichkeit und Wohlgegliedertheit der Materie und durch eine sprachlich knappe und verständliche Fassung.“
Das Musikinstrument

PAUL MIES

Die geistlichen Kantaten Joh. Seb. Bachs und der Hörer von heute

I. Teil: kart. DM 6.50 / II. Teil: kart. DM 7.50
„Als erstes Heft einer Schriftenreihe der ‚Societas Bach internationalis‘ erschienen diese ebenso sachlichen wie warmherzigen Betrachtungen zu Stellung, Form und Auffassung der geistlichen Kantaten Bachs: Erwägungen eines führenden Stilkritikers, Anregungen eines erfahrenen Musikpädagogen.“ Literarischer Ratgeber
„Die warme Empfehlung für den ersten Band darf auf den zweiten Band uneingeschränkt übertragen werden.“ Die Musikbücherei

ERNST SIMON

Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik

Mit Kompositionen für mechanische Musikinstrumente von Franz Benda, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart und Beethoven als Beilage. Kart. DM 16.—
Der Verfasser, Schüler Hugo Riemanns und Arnold Scherings, bietet hier in vieljähriger, mühevoller Forscherarbeit gesammeltes Material. Das übersichtlich angelegte und weitgehend untergliederte Buch gibt eine ausführliche Literaturübersicht sowie einen Überblick über Wesen, Bau und Geschichte der mechanischen Musikinstrumente, weist einen geschichtlichen Abriss über ihre Kompositionen auf und unterrichtet über die Bestände des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig. Bereichert wird es durch einen Anhang bisher unveröffentlichter oder gedruckt nur schwer erreichbarer Kompositionen für mechanische Musikinstrumente.

HERMANN GRABNER
Regers Harmonik

Kart. DM 6.—

„Grabner beendete im Jahre 1910 als Schüler Max Regers, des damaligen Kompositionslehrers am Leipziger Konservatorium, seine musikalische Ausbildung. So gewinnt seine erstmals 1920 erschienene, nun neu aufgelegte Schrift geradezu authentische Bedeutung.“ Musica

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 10 / Oktober 1961

INHALT

- Robert Stockhammer: Die Bedeutung Beethovens im Leben Franz Liszts 529
Lini Hübsch-Pfleger: Franz Liszt als Schriftsteller 534
Wolf-Eberhard von Lewinski: Giselher Klebe 537
Hans Joachim Moser: Musikzeiten 540
MUSICA-BERICHT 542

Festspiele: Salzburg S. 542; München S. 546; Glyndebourne S. 548; Helsinki S. 550; Dubrovnik S. 550; Bregenz S. 550; Nürnberg S. 551; Pommersfelden S. 553; Hitzacker S. 553; Passau S. 554; Sondershausen S. 555; Mühlhausen S. 555; Rathen S. 556; Konzert: Dresden S. 556; Schloß Brühl S. 556; Baden-Baden S. 557; Schwerin S. 557; Hannover S. 557; Oper: Köln S. 558; Blick auf das Ausland: Wien S. 559, 560, 561; Rom S. 561; Buenos Aires S. 561; Santiago S. 562; New York S. 564.

MUSICA-UMSCHAU 566

Musikalischer Kalender: Oktober S. 566; In Memoriam: Ferdinand Hiller S. 566; Zur Zeitchronik: Musiktheater in der neuen Spielzeit S. 567; Internationales Jugendfestspiel S. 567; Musica Sacra Universalis S. 568; Eine neue Orgel S. 569; Blick in die Welt: Oper in Griechenland S. 569; Porträts: Fidelio F. Finke 70 Jahre S. 569; Otto Siegl 65 Jahre S. 570; Alfred von Beckerath 60 Jahre S. 571; Erziehung und Unterricht: Folkwang-Sommerakademie S. 571; Wettbewerb Long-Thibaud S. 572; Nachwuchsehrung S. 572; Wissenschaft und Forschung: Symptomatisch oder kurios? S. 573; Unsere Glosse: Liszt und das Wunderklavier S. 574; Miscellen: Opernkosten S. 575; Vom Musikalienmarkt: Vielfältige Kammermusik aus alter und neuer Zeit S. 576; Musik aus der Steiermark S. 577; Zur Obrecht-Gesamtausgabe S. 577; Für die Orgel S. 578; Portugiesische Frühklassik S. 578; Ophelia-Lieder von Brahms S. 578; Beethoven in der Reihe „Wiener Urtextausgaben“ S. 579; Kreneks Hausmusik S. 579; Für Laienorchester S. 579; Das neue Buch: Anton Webern S. 580; Betrachtungen über Wag-

NOV 8 - 1961

ner S. 580; Franz Liszt S. 580; Der Opernkapellmeister Haydn S. 581; Gesammelte Studien S. 581; Musik und ihr Hintergrund S. 582; Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft S. 582; Ein Quellenwerk für Geiger S. 582; Eine handliche Instrumentenkunde S. 582; Musik in Zeit und Raum S. 583; Ein Weg zur altgriechischen Musik S. 583; Musikalische Handwerkslehre S. 584; Renata Tebaldi S. 584; Erna Berger S. 584; Zeitschriftenspiegel: Wir notieren S. 584.

MUSICA-NACHRICHT 585

MUSICA-BILDER

Titelbild: Theodor von Baburen: Brustbild eines Geigers. Staatliche Kunstsammlungen Kassel.

Tafeln: 29: Franz Liszt in den letzten Lebensjahren n. S. 530; 30: Franz Liszt, 1838 nach einem Gemälde von Ary Scheffer v. S. 531; 31: Wolfgang Amadeus Mozart: Thamos. Münchner Festspiele 1961; 32: Wolfgang Amadeus Mozart: Thamos. Münchner Festspiele 1961.

Abbildungen im Text: Handschrift von Franz Liszt S. 533; Blick auf die beiden Festspielhäuser in Salzburg S. 543; Wagner-Régénys „Bergwerk zu Falun“ in Salzburg S. 544, 545; Mozarts „Idomeneo“ in Salzburg S. 546; Mozarts „La Finta Giardiniera“ in München S. 547; Henzes „Elegie für junge Liebende“ in Glyndebourne S. 549; Vor dem Sponza-Palast in Dubrovnik S. 551; Wagners „Tristan“ in New York S. 565; Otto Siegl S. 571; Walter Gieseking S. 573; Shura Cherkassky S. 576.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTLEITUNG: Dr. Günter Haußwald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.
BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80, Doppelheft DM 3.60 Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60, Bezugspreis für die Schweiz sfr. 20.80 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen. Bärenreiter-Druck Kassel

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegen Prospekte des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (J. S. Bach, Das musikalische Opfer) sowie eine Einladung zu den Hamburger Kirchenmusiktagen 1961 (in Verbindung mit dem 14. Heinrich-Schütz-Fest), bei.

Soeben erschienen

ERNST PEPPING

Fünfundzwanzig

Orgelchoräle

Edition Schott 4723, DM 5.50

Ernst Peppings »Spandauer Chorbuch« könnte zur Grundlage der evangelischen kirchenmusikalischen Arbeit werden, weil hier mit einfachsten Mitteln eine zeitnahe Tonsprache geschaffen wurde.

Fünfundzwanzig das ganze Kirchenjahr umspannende Sätze hat Pepping nunmehr zu Orgelchorälen umgestaltet, mit Registrierangaben versehen und genau phrasiert. So entstand eine vom Atem her erfundene, dem Wesen der Orgel genau entsprechende leichtspielbare Orgelmusik, die sich in Gottesdienst und kirchenmusikalischer Ausbildung bald unentbehrlich machen wird.

**B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ**

FRIEDRICH SILCHER

Die kleine Lautenspielerin

Ein Schauspiel mit Gesang
für Kinder
und Kinderfreunde
mit Begleitung des Pianoforte
und der Gitarre

Textneufassung
von Franz Xaver EN 1221

Aufführungsmaterial (Text-
buch und Partitur) leihweise.

NAGELS VERLAG KASSEL



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

Selten gespielte Werke auf



Aufnahmen mit:

Zagreber Solisten
unter Antonio Janigro

Wiener Solisten
unter Wilfried Böttcher

Zürcher Kammerorchester
unter Edmond de Stoutz

Camerata Academica Salzburg
unter Bernhard Paumgartner

Griller-Quartett
mit William Primrose, Viola

Concentus Musicus
Ensemble für alte Musik

Wiener Barock-Trio

Verlangen Sie bitte auch unsere Sonderprospekte **SPRECHPLATTEN**,
PIANO COCKTAILS, **CABARET** bei Ihrem Fachhändler

AMADEO WIEN • AMADEO KASSEL

Berliner Studien zur Musikwissenschaft

Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin

- Band 1 ARNO FORCHERT
Das Spätwerk des Michael Praetorius
Italienische und deutsche Stilbegegnung. X/240 Seiten mit 136 Noten-
beispielen. Leinen 18. – EM 1451

Neuerscheinung:

- Band 2 ERIKA GESSNER
Samuel Scheidts geistliche Konzerte
Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung. 216 Seiten mit 89 Noten-
beispielen und 9 Tabellen. Leinen 28. – EM 1452

Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt

- Band 1 **Stilkriterien der Neuen Musik**
Fünf Beiträge von Siegfried Borris, Hans Heinz Dräger, Wilhelm
Keller, Walter Kolneder und Fritz Winckel. 96 Seiten mit Abbil-
dungen, kart. 8.60 EM 1481

Soeben erschienen:

- Band 2 **Stilporträts der Neuen Musik**
Sieben Beiträge von Siegfried Borris, Wilhelm Keller, Walter Kolneder,
Heinrich Lindlar und Winfried Zillig. 96 Seiten mit 1 Abbildung und
21 Notenbeispielen im Text und 18 Seiten Notenanhang. Kart. 9.60
EM 1482

VERLAG MERSEBURGER BERLIN-NIKOLASSEE

FRANZ LISZT

Das Jahr 1961 gibt einen doppelten äußeren Anlaß, Franz Liszts zu gedenken. Am 22. Oktober erinnert sich die musikalische Welt seines 150. Geburtstages, am 30. Juli waren 75 Jahre vergangen, daß Franz Liszt starb. Die Bedeutung seines künstlerischen Wirkens ist bis zur Stunde noch nicht voll ausgeschöpft. Allzulang haben wir Liszt nur aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts gesehen. Vielleicht findet die Gegenwart erneut einen Weg zu diesem Meister, dessen Werk noch immer aus zeitbedingter Situation in eine gültige Aussage zu erheben ist. Nachstehend zwei Aufsätze, die das Problem Liszt von der historischen Seite aus beleuchten.

ROBERT STOCKHAMMER

DIE BEDEUTUNG BEETHOVENS IM LEBEN FRANZ LISZTS

Unter allen jenen Komponisten, die für die künstlerische Entwicklung Franz Liszts bedeutungsvoll waren und zu denen Paganini, Chopin, Berlioz, Beethoven und Richard Wagner zu zählen sind, muß Beethoven an erster Stelle genannt werden. Der Einfluß Paganinis auf Liszt erstreckte sich nur auf einen kurzen Zeitraum während der Pariser Jugendjahre Liszts und wirkte sich vor allem auf die Gestaltung seiner neuen virtuoson Klaviertechnik aus. Berlioz begeisterte ihn für die Programmmusik und regte ihn zur Abfassung der Klavierpartitur der „Phantastischen Symphonie“ an. Chopins feine und sensible Kunst übte auf Liszts überschäumende künstlerische Kraft einen mäßigenden Einfluß aus und trug viel zur Verfeinerung seines Klavierspiels bei. Die nähere Bekanntschaft mit dem Werk Richard Wagners fällt erst in die Weimarer Jahre, also in jene Zeit, in der sich Liszt vom Konzertieren bereits zurückgezogen hatte und sich seinem eigenen Schaffen widmete. Die Beziehungen Liszts zur Kunst Beethovens reichen aber bis in seine Kindheit zurück und währten, sich immer mehr verstärkend, bis zu seinem Lebensende.

Als Liszt im 11. Lebensjahr mit seinen Eltern von seinem Geburtsort Raiding nach Wien zog und hier Schüler Czernys wurde, hatte er damit einen Klavierlehrer erhalten, der nicht nur selbst einst Schüler Beethovens gewesen, sondern auch mit dessen Werken innig vertraut war. So lernte Liszt schon als Knabe die Klavierwerke Beethovens durch Czerny kennen und beherrschen, während er bei dem alten Salieri, dem letzten Lehrer Beethovens, Gewandtheit im Lesen und Spielen Beethovenscher Partituren bekam. Dadurch wurde Liszts Sehnsucht, den in Wien lebenden Meister persönlich kennenzulernen, immer größer. Eine Gelegenheit dazu bot sich nun, als Liszt am 13. April 1823 im kleinen Redoutensaal ein Konzert gab, zu dem er Beethoven einlud. In den Konversationsheften des Meisters, der zu dieser Zeit schon ertaubt war, findet man von der Hand Liszts folgende Eintragung: „Ich habe schon so oft meinen Wunsch gegen Herrn v. Schindler geäußert, die hohe Bekanntschaft mit Ihnen zu machen und bin sehr erfreut, daß es jetzt sein kann, und ich unterthänigst bitte, mir die hohe Gegenwart zu schenken.“ Beethoven erschien tatsächlich — wahrscheinlich Czerny zuliebe — bei diesem Konzert, eilte am Schluß auf das Podium und drückte dem kleinen Künstler einen Kuß auf die Stirne. Diese höchste Weihe, die ihm durch den von ihm bewunderten Meister zuteil geworden war, behielt Liszt zeitlebens in heiliger Erinnerung.

Als Liszt im Alter von erst 17 Jahren in Paris im Rahmen eines Konservatoriumskonzertes das Klavierkonzert in Es-Dur op. 73 von Beethoven spielte, setzte er sich damit persönlich für das Werk eines Komponisten ein, der zu dieser Zeit nur selten aufgeführt und noch

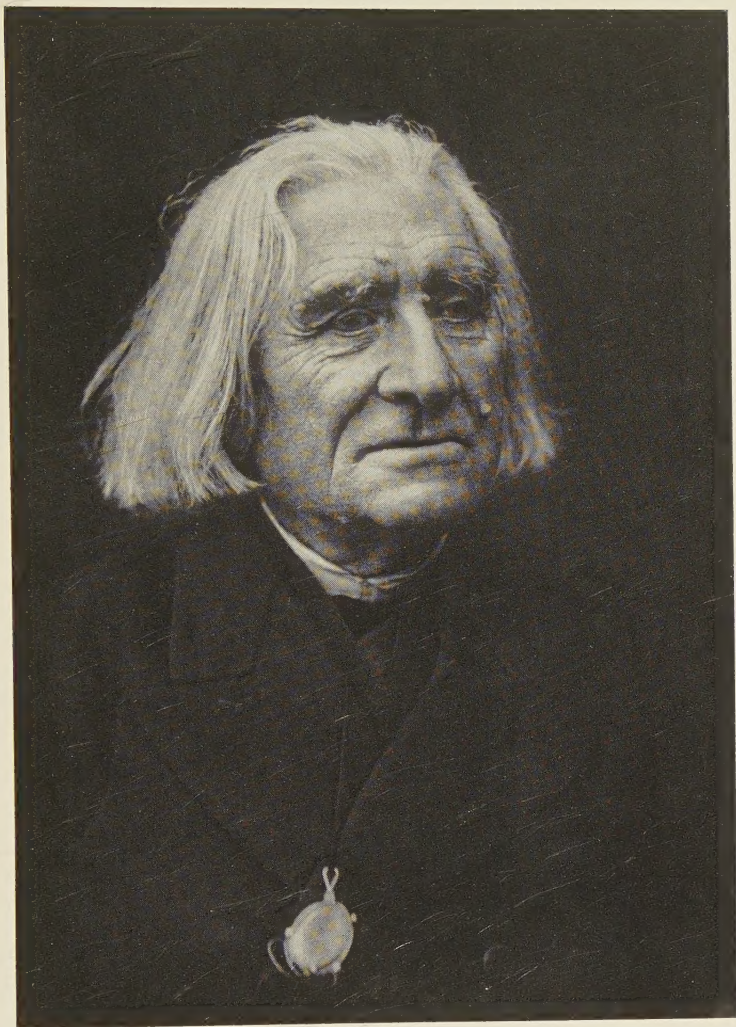
seltener verstanden wurde. Damals wagte es noch kein Pianist, die Klaversonaten oder -konzerte Beethovens auf sein Programm zu setzen, das nur dann beim Publikum Erfolg versprach, wenn Variationen, Potpourris und Phantasien über beliebte Opernthesen darin enthalten waren. So war auch der spätere russische Beethoven-Forscher Wilhelm v. Lenz, der in Paris weilte, über diese Ankündigung des Liszt-Konzertes über alle Maßen erstaunt und suchte deshalb Liszt auf, um sich bei ihm im Klavierspiel zu vervollkommen.

Aber nicht nur mit den Klavierwerken Beethovens beschäftigte sich Liszt damals, auch die Symphonien des Meisters waren der Gegenstand seiner Studien und die Ursache seiner künstlerischen Ergriffenheit. Seit dem Jahre 1828 führte Habeneck in Paris Beethovensche Symphonien auf, die der junge Liszt auf sich einwirken ließ. In seinem aus dem Jahre 1835 stammenden Aufsatz: „Zur Stellung der Künstler“ bekennt er selbst: *„Gewiß, wenn jemals ein Mensch innerlich erbebt beim Anhören der Beethovenschen Symphonien, ausgeführt von diesem wunderbaren Orchester, das machtvoll gleich dem den Satan zerschmetternden Erzengel und doch dabei launig und beweglich ist wie Fee Mab, — wenn ein Mensch das alles empfunden hat: so bin ich es!“*

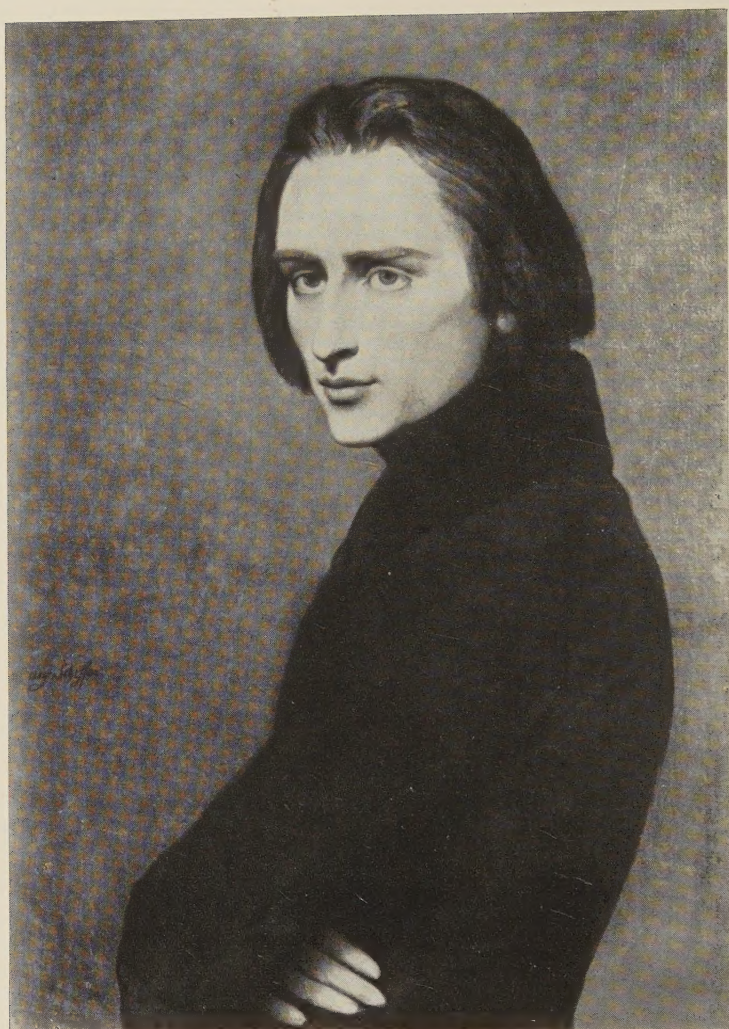
Als Liszt im Sommer 1837 mit seiner Weggefährtin, der Gräfin Marie d'Agoult, bei der Schriftstellerin George Sand in Nohant auf Besuch weilte, schritt er an jene große Aufgabe, die seinem innersten Bedürfnis entsprang: die Übertragung der Symphonien Beethovens für das Klavier. In seinem Reisebrief an Adolphe Pictet vom September 1837 schreibt Liszt: *„Was ich für die Symphonie von Berlioz unternommen, setze ich jetzt mit Beethoven fort. Das ernste Studium seiner Werke, die tiefe Empfindung ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseits die Hilfsmittel, mit denen mich ein beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig, eher als mancher Andere die schwierige Aufgabe zu bewältigen. Schon sind die vier ersten Symphonien Beethovens übertragen, die anderen folgen binnen kurzem nach. Dann lege ich diese Arbeiten bei Seite; denn es ist ja nur nötig, daß jemand gewissenhaft vorangegangen. Andere werden sie zukünftig sicherlich gerade so gut, ja viel besser als ich fortsetzen.“* In späteren Jahren übertrug Liszt auch noch die restlichen Symphonien für Klavier, wobei er bei der neunten Symphonie eine Fassung für zwei Klaviere benützte.

Zu Beginn des Jahres 1837 hatte Liszt einige Kamtermusikabende mit Werken Beethovens in Paris veranstaltet, wo man es noch nicht vergessen hatte, daß er ein Jahr früher anlässlich seiner vor geladenen Gästen abgehaltenen Konzerte im Saal Erard neben seinen brillanten Opernphantasien die große Sonate für das Hammerklavier, op. 106, von Beethoven gespielt hatte. Berlioz hatte damals dafür folgende Worte der Anerkennung gefunden: *„Es ist das Ideal der Ausführung eines Werkes, das für unausführbar galt. Liszt hat, indem er dergestalt ein noch unverstandenes Werk zum Verständnis brachte, bewiesen, daß er der Pianist der Zukunft ist!“* Aus dieser künstlerischen Tat Liszts werden der kühne Wagemut und die geistige Überlegenheit deutlich, die ihm innewohnten, besonders wenn man bedenkt, daß dies zu einer Zeit erfolgte, als er mit einem Pianisten rivalisierte, der bei den Parisern gerade wegen seiner brillant-oberflächlichen Programme über alle Maßen beliebt war, mit Sigismund Thalberg.

Als Liszt im Herbst 1839 in Italien von dem Plan eines Beethoven-Monuments erfuhr, das man dem Meister in Bonn zu errichten gedachte, für das aber die Geldmittel nur langsam einliefen, machte er sich in einem Brief an das Beethoven-Komitee in Bonn sofort erbötig, die noch erforderliche Summe aus eigenen Mitteln zu ergänzen. An seinen Freund Berlioz schreibt er aus San Rossore ganz entrüstet: *„Beethoven! Ist es möglich? Die Sammlung für das Denkmal des größten Musikers unseres Jahrhunderts hat in Frankreich das Ergebnis*



FRANZ LISZT IN DEN LETZTEN LEBENSJAHREN



FRANZ LISZT, 1838 NACH EINEM GEMÄLDE VON ARY SCHEFFER

von 424 Francs 90 Centimes getragen! Welch eine Schmach für alle! Welch ein Schmerz für uns! Dieser Zustand muß anders werden. — Du stimmst mir bei: ein so mühsam zusammengetrommeltes, filziges Almosen darf unseres Beethovens Gruft nicht bauen helfen!“ Liszt stellte nur die eine Bedingung, daß die Ausführung der Arbeit dem ihm befreundeten italienischen Bildhauer Bartolini übertragen würde, der das Marmordenkmal in zwei Jahren vollenden wollte. Allerdings sollte es noch sechs Jahre dauern, bis in Bonn das Beethoven-Denkmal, das der deutsche Bildhauer Hähnel geschaffen hatte, enthüllt werden konnte.

Inzwischen begann Liszt seine großen, acht Jahre währenden Konzertreisen durch Europa, die Wien zum Ausgangspunkt hatten. Hier spielte er in seinen Konzerten noch wenig Werke Beethovens, bloß einige Sätze aus seiner Klavierübertragung der Pastoral-Symphonie, die Klaviersonate in d-Moll, op. 31/2, sowie das Trio in B-Dur, op. 97, während den größten Teil seiner Programme seine eigenen Opernphantasien und Übertragungen von Schubertliedern einnahmen. Im April 1841 wirkte er in Paris in einem Beethoven-Konzert mit, das Berlioz dirigierte, der für diesen deutschen Meister eine ähnliche leidenschaftliche Werbung betrieb wie Liszt. Daß dieser ausgerechnet bei diesem Anlaß — er spielte das Klavierkonzert in Es-Dur und mit dem Geiger Massart die Kreutzer-Sonate — vom Publikum genötigt wurde, seine beliebte Opernphantasie über „Robert der Teufel“ zuzugeben, verursachte ihm bittere Enttäuschung und trug ihm eine höhnische Bemerkung Richard Wagners ein.

Während seiner Berliner Konzertreihe im Winter 1841/42, die den Höhepunkt in seiner Virtuosenlaufbahn darstellte und bei der er 18 eigene Konzerte gab, nahm das Werk Beethovens schon einen größeren Raum in seinen Programmen ein: er spielte fünf Sonaten, zwei Klavierkonzerte und dirigierte noch die fünfte Symphonie. Damit kündigte sich bei Liszt bereits der künftige Dirigent an, der reproduzierende Künstler, dem die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers zu eng geworden sind und der daher danach strebt, mit Hilfe der reicheren Mittel des Orchesters die erhabenen Gedanken seines Vorbildes Klang werden zu lassen. So dirigierte Liszt als Hofkapellmeister von Weimar bei Konzerten im Jänner und Feber 1844 die dritte, fünfte und siebente Symphonie Beethovens, wobei die Presse seine Leistungen als Dirigent durchaus positiv bewertete.

Als im August 1845 in Bonn das große Beethoven-Fest stattfand, das sich auf mehrere Tage erstreckte und dessen Konzerte Altmeister Spohr und Liszt leiteten, hatte Liszts Eintreten für die Kunst des großen Einsamen, des „glorreich heilig Verrückten“, wie er ihn einmal genannt hat, damit seinen Höhepunkt erreicht. Für das Denkmal hatte er insgesamt 10 000 Francs, ungefähr ein Fünftel der Gesamtkosten, allein beigesteuert. Daraufhin war er eingeladen worden, einen Teil der Festkonzerte zu dirigieren sowie eine Festkantate zu komponieren. Als er in Bonn ankam, nahm er sofort die Organisation der Feier in seine Hände — allgemein wurde er als der Regent von Bonn bezeichnet — und veranlaßte auch, daß der unbrauchbare Reitschulsaal abgerissen und an seiner Stelle eine neue Festhalle binnen zehn Tagen errichtet werde. Liszt dirigierte hier die fünfte Symphonie sowie das Finale aus „Fidelio“, spielte das Klavierkonzert in Es-Dur und führte seine Beethoven-Festkantate¹ auf, die für Soli, Chor und Orchester geschrieben war und das Thema des Andante aus Beethovens großem B-Dur-Trio verwendete. Dieses Werk Liszts fand bei dem sachverständigen, aus allen Ländern herbeigeilten Publikum eine sehr freundliche Aufnahme und in Berlioz einen begeisterten Fürsprecher, der feststellte, daß es Liszt mit einem Schlage einen hohen Rang unter den Komponisten sichere.

Im folgenden Jahr konzertierte Liszt abermals in Wien. Innerhalb zweier Wochen gab er im Mai zehn Konzerte, in denen er dem Klavierwerk Beethovens einen bedeutenden Platz ein-

¹ Im Jahre 1870 komponierte Liszt zur Säkularfeier seine zweite Beethoven-Kantate.

räumte. Daß Liszt ein sehr freier Interpret der Werke Beethovens war und damit auch auf Widerspruch stieß, möge ein Ausschnitt aus einer Kritik, die in der „Wiener Allgemeinen Musikzeitung“ erschienen war, belegen: *„Ich kann nicht glauben, daß sich Beethoven je seine Sonate auf diese Weise reproduziert gedacht hat, ich möchte es auch keinem Künstler raten, dieselbe in dieser Auffassung wiederzugeben, und doch kann ich Liszt deshalb nicht zürnen; denn selbst diese Abirrung (!) trägt den Stempel einer genialen Unabhängigkeit an sich, deren überströmende Kraft sich nicht in den Fesseln einer fremden Kunstanschauung schmieden läßt, die sogar in den Schöpfungen anderer selbstschöpferisch auftritt. Und doch bei all' dieser Freiheit, die man bei jedem anderen als Impietät verdammt, waltet in seinen Vorträgen der Geist echter Kunstbegeisterung, tiefer Gefühlsinnigkeit und jener Keuschheit der Intention, die nur dem wahrhaften Künstlergemüte eigen ist.“*

In der zweiten Hälfte seines Lebens, deren Beginn ungefähr das Jahr 1848 markiert, in dem sich Liszt, des Konzertierens müde geworden, in Weimar niedergelassen hatte, wo in der Altenburg Beethovens englischer Flügel stand, ließ er sich nur mehr selten öffentlich als Pianist hören. Doch seine Vorliebe für Beethoven bewahrte er bis in das Alter, so wenn er noch im Jahre 1875 in Budapest und 1877 in Wien das Klavierkonzert in Es-Dur vortrug. Seine Tochter Cosima beschreibt sein damaliges Spiel: *„Müde, sehr gealtert und gebückt, trat er an das Klavier, es schien, als ob er die Tasten kaum berührte, und wie durch Magie erscholl eine solche Klangfülle, die Plastik der Beethovenschen Themen trat mit solcher Macht in der Zartheit wie in der Gewalt hervor, wie vielleicht in dieser unvergleichlichen Weise seine Jugend dies nicht hervorzubringen vermochte“².*

Als Liszt in Weimar daranging, sich mit dem Entwurf und der Ausführung von größeren Orchesterwerken zu beschäftigen, begab er sich damit auf ein Gebiet, das für ihn durch den Namen Beethoven geheiligt war. Wie sehr dieser Meister für ihn auch in dieser Hinsicht ein leuchtendes Vorbild gewesen war, geht deutlich aus jener Stelle seines Briefes vom 2. XII. 1852 an Wilhelm v. Lenz hervor, in dem er die Bedeutung Beethovens für die nachfolgenden Komponisten umreißt: *„Für uns Musiker ist das Werk Beethovens ähnlich der Wolken- und Feuersäule, die die Israeliten durch die Wüste führte — Wolkensäule, um uns bei Tag zu führen —, Feuersäule, um uns die Nacht zu erhellen, ‚damit wir Tag und Nacht marschieren‘. Ihre Dunkelheit und ihr Licht zeichnen uns in gleicher Weise den Weg vor, dem wir folgen sollen; das eine wie das andere sind für uns ein fortwährendes Gebot, eine untrügliche Offenbarung!“* Und in seinem Artikel über „Egmont“ schreibt Liszt: *„An Egmont erblicken wir eines der ersten Beispiele moderner Zeit: ein großer Tonkünstler schöpft seine Begeisterung unmittelbar aus dem Werk eines großen Dichters. So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethovens in diesem ersten Versuche auch erscheinen mag, so bedeutsam war es zu seiner Zeit selbst! Beethoven begann, indem er diese Fragmente komponierte, der Kunst einen neuen Weg zu eröffnen. Mit mächtiger Hand fällte er den ersten Baum eines bis dahin noch unbekannten Waldes, ja er betrat, nachdem er das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand an das Werk gelegt hatte, diesen Weg selbst.“*

Für Liszt ist Beethoven also nicht so sehr der Klassiker, den er nachahmen will, als vielmehr der kühne Neuerer, der selbst mit seinen späteren Werken das Beispiel des Fortschritts gegeben hat. Wenn Liszt mit seinen „Symphonischen Dichtungen“ der Programmusik gehuldigt hat, so verweist er mit Recht auf Beethoven als seinen Vorgänger mit Kompositionen wie der „Eroica“ und „Pastoral-Symphonie“, der Klaviersonate „Les Adieux“, dem „Dankgebet eines Genesenen“. Mit der Musik zu „Egmont“ trat dieser aber in direkte

² Als Dirigent setzte sich Liszt mit einer Aufführung der damals noch viel umstrittenen 9. Symphonie beim Karlsruher Musikfest (Okt. 1853) sowie des „Fidelio“ im Weimarer Hoftheater für das Werk Beethovens ein.

Handschrift von Franz Liszt

„Gauveanus igitur „

Humoreske

für ^{Solo} Violine und Chor

Herrn Tischb. D. Gille

freundschaftlich gewidmet

von

F. Liszt

Beziehungen zur Literatur, wie sie Liszt seinerseits in seinen „Symphonischen Dichtungen“ pflegte, wenn er z. B. in „Les Préludes“ Lamartine, in „Mazeppa“ Victor Hugo zitiert und in seiner „Dante“- und der „Faust-Symphonie“ die „Divina Commedia“ und Goethes Dichtung in symphonischer Form ausdeutet. Vom Inhaltlichen her gesehen, bestehen zwischen der Kunst Liszts und Beethovens insofern starke Bindungen, als auch Liszt den „Kampf zweier Prinzipien“, wie er in so vielen Werken Beethovens als Thema der Komposition aufscheint, für seine „Symphonischen Dichtungen“ übernimmt. Die Gegensätzlichkeit der Lisztschen Themen — die Klage des Lamento und die sieghaften Klänge des Trionfo im „Tasso“ oder das wilde Kampfgetümmel und die Ruhe der christlichen Hymne Crux fidelis in der „Hunnen-schlacht“ — beweisen zur Genüge, wie Liszt den durch Beethoven gegebenen Anregungen folgt und sie entsprechend dem neuen Geist einer neuen Epoche weiterführt und entwickelt.

Vom Formalen her gesehen, knüpft Liszt dort bei Beethoven an, wo dieser die traditionelle Form verändert, ausgeweitet und umgeformt hat, weil es der Inhalt erforderte. So ließ sich auch Liszt nicht durch die Tradition der klassischen Sonatenform in seinen symphonischen Werken hemmen. Als seine Hauptaufgabe sah er „die künstlerische Emanzipierung des individuellen Inhaltes vom Schematismus“ an, wie es sein Schüler Hans v. Bülow, einer seiner eifrigsten Gefolgsmänner, so treffend formuliert hatte. Der gefährlichen Freiheit der neuen Form seiner „Symphonischen Dichtungen“ suchte Liszt durch motivische Verklammerung innerhalb eines Werkes zu begegnen. Wenn er oft aus einer einzigen Motivwurzel durch harmonische, rhythmische, melodische und tempomäßige Umbildung deren Charakter grundlegend verändert, so knüpft er damit an die Variationstechnik Beethovens an, wie dieser sie in seinen sogenannten „Charaktervariationen“ gepflegt und zur größten Mannigfaltigkeit

ausgebildet hatte. Auch die Durchführungstechnik Liszts atmet durchaus Beethovenschen Geist und ist von jener dramatischen Lebhaftigkeit erfüllt, wie man sie in den Symphonien und Kammermusikwerken des Bonner Meisters so oft findet. Die Art, wie Liszt z. B. in seiner Klaviersonate h-Moll das Hauptthema sofort durchführt, erinnert stark an die Klaviersonate in c-Moll, op. 111, von Beethoven, bei der man ebenso wie im ersten Satz der Sonate op. 31, Nr. 2, in d-Moll von einem Einbruch des Durchführungsprinzips in die Exposition sprechen kann. Auch die langsame Einleitung der Lisztschen Klaviersonate dürfte ihr Vorbild in den feierlichen Introduktionen der Sonaten op. 13 und op. 111 von Beethoven gefunden haben. Die Einflüsse der Beethovenschen Schaffensweise auf das Gesamtwerk Liszts sind sehr mannigfaltige und weitgehende und nicht immer so leicht erkennbar wie in den angeführten Fällen. Zahlreich sind die Fäden, die die Kunst des Romantikers Liszt mit der des Klassikers Beethoven verbinden, gleich Wurzeln, aus denen Liszt für seine Werke die kraftpendenden Säfte zuströmen, die ein neues, üppigeres Wachstum seiner Kunst bewirken sollten.

Betrachten wir zum Abschluß noch Liszts Tätigkeit als Pädagoge, so läßt sich auch hier sein erfolgreiches Wirken für Beethoven feststellen. Denn ihm gelang es, bei seinen Schülern das Verständnis für das Werk Beethovens zu wecken und bei einigen von ihnen dieselbe Begeisterung hervorzurufen, wie sie ihn selbst zeitlebens beseelt hatte. Besonders in Hans v. Bülow erwuchs ihm ein würdiger Nachfolger, der sich auf Beethoven geradezu spezialisierte. Als reisender Virtuose spielte er oft an einem Abend die letzten fünf Sonaten, als Herausgeber nahm er sich der Klaviersonaten ab op. 53 in einer instruktiven Ausgabe bei Cotta³ an, und als Dirigent der Meininger Hofkapelle errang er sich mit Aufführungen der Beethovenschen Symphonien den Ruf des besten Beethoven-Dirigenten. Und wenn wir als namhaftesten Beethoven-Spieler der Gegenwart Wilhelm Backhaus nennen, der den Liszt-Schüler Eugen d'Albert zum Lehrer hatte, so reicht die Linie der Beethoven-Tradition damit bis in die heutige Zeit. Und wie Backhaus es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, die Kunst Beethovens zu pflegen, so war dies seinerzeit ein Teil der Lebensaufgabe Franz Liszts, dieses unermüdlichen Beethoven-Apologeten.

LINI HÜBSCH-PFLEGER

FRANZ LISZT ALS SCHRIFTSTELLER

Die „Gesammelten Schriften“ Liszts umfassen in der von Lina Ramann und La Mara besorgten deutschen Ausgabe sechs dicke Bände — ein beachtliches Werk, das ihn in die Reihe der schriftstellernden romantischen Komponisten einordnen würde, wenn er tatsächlich der Autor wäre. Schon Peter Raabe hat (in seiner grundlegenden Liszt-Biographie 1931) nachgewiesen, daß Liszts Anteil an den nach 1847 erschienenen Schriften gering ist: es sind zum weitaus größten Teil Arbeiten der Fürstin Sayn-Wittgenstein. Liszt gab der Fürstin ein Thema, steuerte hin und wieder einige Gedanken bei und überließ ihr die weitere Ausführung (sie selbst nannte das „développer“, d. h. sie entwickelte die Gedanken in ihrer weitschweifigen, phrasenanhäufenden Art). Peter Cornelius, der während seiner Weimarer Jahre (1852–1861) für Liszt Sekretärdienste leistete und einige dieser Artikel aus der von der Fürstin gebrauchten französischen Sprache ins Deutsche übersetzte, erzählt in seinem Tagebuch, wie diese Arbeit vor sich ging. Seine Übersetzung wurde zuerst von der Fürstin gelesen, dann von Liszt, und dann noch einmal von der Fürstin, „und nun wurde oberst zu unterst gekehrt, daß

³ Die Widmung an Liszt lautet: „Dem Meister Franz Liszt, dem unerreichsten Beethovenkenner der Welt, als Frucht seiner Lehre.“

mir angst und bange wurde. Da wurde an jedem Wort gemäkelt und gedreht. Als das aber nun endlich alle war und sie nun zum viertenmal von vorn anfang und noch feinere Nuancen herauspressen wollte, da ward mir, als müßte ich wahnsinnig werden.“ Über den Schumann-Artikel sagt Cornelius: *„Da ist auch unter manchen guten Gedanken wieder Zeug drin . . . In der Tat, soldie Schwabbelei mit ernster Stirn vorzutragen, ist eine Kunst. Difficile est, satiram non scribere!“* — In den großen Arbeiten über Chopin, über Wagners Opern, über Berlioz' Harold-Symphonie, über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn stammen wohl die musikalischen Gedanken von Liszt, aber sie verschwinden unter dem Schwall von Worten und Phrasen, die zum Teil weitab liegen vom Thema und das Ganze ungenießbar machen. Es ist daher nicht verwunderlich, daß diese Schriften zwar oft zitiert, aber wenig gelesen werden. Es wäre die Aufgabe einer kritischen Forschung, Liszts Äußerungen über Musik und musikalische Fragen aus den Schriften der Zeit nach 1847 herauszuschälen: diese Stellen gehen mit Sicherheit auf ihn selbst zurück, da das Musikverständnis der Fürstin zu solchen Bemerkungen nicht ausgereicht hätte. Die Zutaten der Fürstin waren ihm selbst oft alles andere als willkommen, aber er nahm sie hin. 1877 schreibt er in einem Brief an die Fürstin über die Zeit von 1847–1862: *„Mit Ausnahme meiner literarischen Bedürfnisse und Dummheiten waren wir im besten Einvernehmen.“*

Im IV. Band der gesammelten Schriften ist ein Aufsatz über Robert Franz veröffentlicht, der weder von Liszt noch von der Fürstin, sondern von Robert Franz selbst und seinem Schwager Friedrich Hinrichs geschrieben ist. Liszt unterzeichnete ihn, gleichsam als Freundschaftsdienst, mit seinem Namen. Das legt die Vermutung nahe, daß auch andere Artikel von fremden Autoren verfaßt wurden. Der ungarische Liszt-Forscher Emil Haraszti hat bereits vor zwanzig Jahren nachgewiesen, daß Liszts Schriften vor 1846 nicht von ihm, sondern von der Gräfin Marie d'Agoult geschrieben sind. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts kam mancherlei Material an die Öffentlichkeit, das geeignet gewesen wäre, das Problem „Liszt als Schriftsteller“ zu klären. Daniel Ollivier veröffentlichte 1927 den Briefwechsel seiner Großeltern Franz Liszt und Marie d'Agoult und gab im gleichen Jahr die Memoiren der Gräfin heraus, soweit sie im Manuskript vorlagen. Die französische Originalsprache verhinderte, daß diese Dokumente einem größeren Kreis bekannt wurden. Haraszti beschäftigte sich eingehend mit diesen und einer Reihe Schweizer Veröffentlichungen, außerdem mit den zeitgenössischen Presseberichten, mit den Dokumenten der Archive von Paris, Weimar, Bayreuth, Wien und französischer, deutscher und ungarischer Privatsammlungen. Er kam zu dem Ergebnis, daß es den „Schriftsteller Liszt“ nie gegeben habe: was vor 1846 unter seinem Namen veröffentlicht wurde, ist von der Gräfin d'Agoult, was nach 1847 erschien, von der Fürstin Wittgenstein geschrieben. Seit 1935 hat Haraszti diese Ergebnisse mit genauen Quellenangaben und Belegen, verschiedentlich vor der Öffentlichkeit vorgetragen (u. a. auf dem Internationalen musikhistorischen Kongreß in Barcelona 1936, in Zeitschriftenaufsätzen in der *Revue musicale* 1936, *Acta Musicologica* IX/X, 1937/38, *Ungarische Jahrbücher* XXI, 1941, *Musical Quarterly* XXXIII, 1947). Trotzdem hat die deutsche Liszt-Forschung (mit Ausnahme des neuen Riemann-Lexikons) kaum davon Notiz genommen.

Die Idee einer literarischen „Zusammenarbeit“ muß zwischen Liszt und der Gräfin schon bald nach Beginn ihrer Freundschaft erörtert worden sein. Am 18. Dezember 1833 schreibt Liszt an Marie d'Agoult: *„Wahrscheinlich werde ich Sie noch einmal um einen langen Artikel über Chopin bitten, das ist eine Kinderei, aber ich halte daran fest.“* Der Artikel wurde dann allerdings nicht von der Gräfin, sondern erst später von der Fürstin Wittgenstein geschrieben. Diese Briefstelle legt die Vermutung nahe, daß der Gedanke einer Schriftstellerei unter Liszts Namen von ihm selbst ausgegangen ist. Haraszti sucht die Tatsache dieser Mystifikation so

zu erklären, daß die Gräfin aus Ehrgeiz ihren um sechs Jahre jüngeren Geliebten zum Schriftsteller machen wollte und daß Liszt sich dem, wenn auch vielleicht anfangs widerstrebend, nicht widersetzt habe. Wahrscheinlich war dieser Ehrgeiz bei beiden vorhanden. Der damals zweiundzwanzigjährige Liszt hat die geistige Überlegenheit der literarisch und künstlerisch hochgebildeten Gräfin willig anerkannt. Er bemühte sich eifrig, seine eigene Bildung zu ergänzen, und las während seiner technischen Studien am Klavier die Dichter und Schriftsteller, die ihm die notwendigen Kenntnisse vermitteln sollten. Seine geistige Aufgeschlossenheit und Beweglichkeit bezeugt Auguste Boissier in ihren Tagebuchblättern über die Unterrichtsstunden, die Liszt 1831 ihrer Tochter Valerie gab. Madame Boissier ist, wie alle Welt, bezaubert von der genialen Persönlichkeit des jungen Liszt; sie rühmt seine hinreißende Beredsamkeit, seinen originellen Geist, seine treffenden und tief sinnigen Bemerkungen, die Reife seines Denkens, und kommt zu dem Schluß: *„Wäre er nicht ein genialer Musiker, er wäre ein bedeutender Philosoph und Literat geworden.“* Liszt selbst jedoch kannte seine Grenzen sehr genau; in seinen Briefen an Marie d'Agoult bekennt er mehr als einmal: *„Ich kann nicht schreiben“*, und das bedeutet für ihn: *„ich kann weder große Umschreibungen noch kunstvoll gebaute Sätze machen“*. Gerade das aber konnte die Gräfin sehr gut.

Von 1835 ab begannen in der von Schlesinger herausgegebenen „Revue et Gazette musicale“ in Paris von Liszt unterzeichnete Aufsätze und Abhandlungen zu erscheinen — über die „Stellung der Künstler“, „Über zukünftige Kirchenmusik“, „Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst“. Das Raten um die Verfasserschaft dieser Artikel begann sehr bald, als nämlich die Bachelier-Briefe sich nicht allein mit musikalischen, sondern auch mit philosophischen, literarischen und sogar kunsthistorischen Problemen beschäftigten. Daniel Ollivier, der Enkel Liszts und der Gräfin d'Agoult, hat schon auf die textliche Übereinstimmung dieser Briefe mit den Memoiren der Gräfin hingewiesen. Vor der Veröffentlichung des ersten Bachelier-Briefes, als Marie d'Agoult bei George Sand auf Schloß Nohant zu Besuch weilte, schrieb Liszt: *„Morgen werde ich Ihren Brief dem ‚Monde‘ oder der ‚Gazette‘ geben: ich vermute, daß er ein großer Erfolg wird. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie George gegenüber wenigstens die Hälfte des Geheimnisses wahren würden.“* Er bedankt sich „hundertmal“ bei der Gräfin für ihre „Gefälligkeit“, und als er vom Erfolg dieses ersten Briefes berichtet, fügt er hinzu: *„Wenn ich nach Nohant komme, werde ich einen oder zwei Artikel bei Ihnen bestellen.“* Er spottet selbst: *„Wahrhaftig, der kleine Zyo (Kosenamen Liszts) ist ein großer Schriftsteller!“* Als er kurze Zeit danach einen Artikel über vier Kammerkonzerte in Paris schreiben soll, gesteht er: *„Ich wage ihn nicht zu schreiben nach dem ungeheuren Erfolg des Bachelier-Briefes, zu dem mich alle Welt beglückwünscht“*, und er gibt der Gräfin eine kurze Skizze der Tatsachen und Gedanken, die in dem mit seinem Namen unterzeichneten Artikel erscheinen sollten. Im allgemeinen aber gibt er nur das Thema an und bald auch dies nicht mehr, denn die Gräfin geht schließlich dazu über, selbständige Aufsätze unter Liszts Namen zu veröffentlichen. Er bittet sie nur, dies wenigstens nicht während seiner nachweisbaren Abwesenheit zu tun.

Die Artikel der Gräfin erschienen manchmal auch unter anderen Namen. Daß die kleine Liszt-Biographie, die am 24. Juni 1835 in der „Gazette musicale“ unter dem Namen Joseph d'Ortigue (der auch Berlioz' „Autobiographie“ unterzeichnet hatte) erschien, eine Arbeit der Gräfin ist, macht Haraszi auf Grund genauer Forschungen wahrscheinlich. Der Briefwechsel bezeugt eindeutig, daß Marie d'Agoult auch die 1843 in der Reihe der Revue Générale Biographique veröffentlichte Liszt-Biographie von Duverger-Pascallet verfaßt hat. Im April 1842 bittet Liszt die Gräfin, seine Biographie für die deutschen Zeitungen zu schreiben, und regt an, daß sein Sekretär Belloni den Aufsatz unterzeichnen sollte. In einem Brief vom 16.

November findet Liszt die von der Gräfin geäußerte Idee „mit der Biographie Pascallet excellentissime“.

1847, als Marie d'Agoult längst ihre ersten schriftstellerischen Erfolge als „Daniel Stern“ gefeiert und sich endgültig von Liszt getrennt hatte, bittet er sie noch einmal um einen Freundschaftsdienst: *„Es handelt sich um ein Vorwort oder Nachwort zu meinen ungarischen Rhapsodien, für das ich Ihnen natürlich eine bestimmte Anzahl von Notizen und Anweisungen geben werde. Ich halte viel von dieser Arbeit und es ist unbedingt notwendig, daß der tiefe und geheime Sinn dieser Kompositionsreihe der Öffentlichkeit in beredter Weise auseinander-gesetzt wird.“* Die Gräfin erfüllte jedoch diese Bitte nicht mehr. Das Buch über „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“, das als eine Weiterentwicklung der hier zuerst auftauchenden Idee zu betrachten ist, wurde später von der Fürstin Wittgenstein geschrieben, in einer Form, die es für uns unlesbar macht und die vor allem in Ungarn selbst heftigen Widerspruch auslöste.

Die Feststellung, daß Liszts „Schriften“ nicht von ihm selbst verfaßt sind, tut der genialen Persönlichkeit des Musikers und Komponisten keinen Abbruch, sondern ist eher geeignet, sein Bild zu reinigen. Sein wahres Wesen tritt uns in seinen zahlreichen Briefen entgegen, die beweisen, daß Liszt sehr wohl „zu schreiben weiß“, daß er sich kurz, prägnant und natürlich auszudrücken vermag. Mit um so mehr Nachdruck erhebt sich die Forderung, die Leistungen des Komponisten, der „seinen Speer weit in die Zukunft“ geworfen hat, auf ihren Wert und ihre Bedeutung für die neue Musik zu betrachten und zu erforschen, eine Aufgabe, die bis heute noch kaum in Angriff genommen ist¹.

WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI

GISELHER KLEBE

Einfall, Ausdruck und Konstruktion

Zwischen den extremen Positionen, die heute bei der Musik-Moderne Hans Werner Henze hier und Karlheinz Stockhausen dort einnehmen, erweist sich das Œuvre Giselher Klebes als ein bindendes Mittelglied, als der Versuch einer Synthese von experimentellen und traditionellen Kräften. Man kann an Alban Berg und seine Situation zwischen Webern und Schönberg denken, man kann hoffen, daß es Klebe gelingt, den gefährlichen und schmalen Weg der Synthese so erfolgreich weiterzugehen, wie er ihn begonnen hat. Noch sind seine Opern nicht überall bekannt, seine Konzertwerke werden aber in steigendem Umfange an allen Zentren der lebendigen Musik aufgeführt. Klebe ist als Erscheinung im Kaleidoskop der Neuen Musik eine der wichtigsten, weil zukunftssträftigsten Figuren. Man darf sich von seinem Wirken viel für die Musik von Morgen versprechen.

Man sieht es Giselher Klebe nicht an, daß er Komponist ist. Weder Haarfrisur noch schlampige Kleidung, weder Gestalt noch Gebaren deuten darauf hin, daß er sich mit Musik beschäftigt. Mag das für den einen Beobachter Anlaß zu der Behauptung sein, Klebe sei also kein Genie, so wird es für den anderen eine freudige Feststellung. Und zwar deshalb, weil er weiß, wie oft hinter dem Brimborium des Äußeren ein bloßes Hergerichtetsein steckt, wie fatal die falsche Romantik wirkt, die so mancher junge Auch-Künstler selbst heute noch oder wieder als Deckmantel umzuhängen geneigt ist. Die unpathetische, aber keineswegs herzlos-kalte Nüchternheit, mit der sich Klebe gibt, ist es ganz eigentlich, die ihn so sympathisch macht. Man merkt bald, daß hier nichts aufgesetzt ist, daß nicht gefunkelt wird. Klebe wurde 1925

¹ Als wichtiger Beitrag zu dieser Fragestellung ist inzwischen eine Studie von Gerhard Nestler über das Werk Franz Liszts erschienen, veröffentlicht als Anhang der Liszt-Biographie von Paula Rehberg, Artemis-Verlag, Zürich 1961.

in Mannheim geboren und lebte von 1937 bis 1957 in Berlin, wo er bei Josef Rufer und bei Boris Blacher studierte. 1957 holte ihn die Detmolder Musikakademie in Westdeutschland als Dozenten.

Klebe gehört zu jenen zahlreichen jungen Komponisten, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg so zu komponieren beginnen konnten, wie sie dachten und fühlten. Zugleich zählt Klebe zu jenen Musikern, die erkannten, daß im Zwölftöne-System eine überpersönlich-gültige Neuordnung des Musik-Materials im Sinne eines übergeordneten Stiles möglich ist. Auch Klebe holte sich in der Dodekaphonie Orientierung und Leitlinie, ohne sich indes zum Sklaven einer Methode zu machen. Vielmehr demonstrierte er in eindruckreicher Form die Chance zur selbständigen Anwendung des seriellen Verfahrens. Schließlich bewies Klebe erneut, daß letzten Endes die Begabung des einzelnen über den Rang eines Werkes entscheidet. Klebe hat sich selbst nur sehr zurückhaltend über sein Schaffen geäußert. Eine grundlegende Formulierung seiner Ideen kann aber zitiert werden: *„Während meine Kompositionen nach dem Kriege bis zu dem Stück ‚Die Zwitschermaschine‘, orchestrale Metamorphosen über Paul Klees gleichnamiges Bild, nur unverbindliche Ansätze in der Anwendung der Komposition mit zwölf Tönen hatten, erkannte ich bei der Arbeit an meinem Streichquartett opus 9, daß mir die serielle Technik die von mir gesuchte Möglichkeit bietet, eine optimale Verbindung von Einfall, Ausdruck und Verbindlichkeit der Konstruktion herzustellen.“* Mit dieser durch die Kompositionen dann bestätigten Ansicht von der Verbindung jener Komponenten, die zu allen Zeiten gute Musik ausmachten, also von Einfall, Ausdruck und Konstruktion, mit dieser Ansicht hat Klebe gesagt, daß es sich bei ihm nicht um Rechenkunststücke handelt.

Wenn Klebe außerdem seine Neigung zu mathematischen Problemen betont, dann darf man nicht vergessen, daß es zweierlei Arten von „Mathematik“ gibt: die eine, bei der mathematisches Denken im Beachten von Zählwerten stecken bleibt, die andere, die als Ausdruck bestimmter Ordnungsprinzipien in jedem Werk von künstlerischem Wert realisiert wird. Es ist ein heute wieder deutlich erkennbarer Zug der Kunst, daß ihre Qualität sowohl zu steigen vermag, wenn eine Konzentration auf solche mathematischen Gesetzmäßigkeiten stattfindet — im Sinne einer Abstrahierung von außerkünstlerischen Einflüssen —, als auch dann, wenn der Künstler sie in hohem Grade unaufdringlich oder sogar unsichtbar hält.

Daß Klebes Werk zu solchen grundsätzlichen Erwägungen Anlaß gibt, deutet nur auf die Ernsthaftigkeit hin, mit der dieser junge Komponist an die Arbeit ging und geht. In der Tat erfahren wir bei Klebe diese beiden Seiten eines Künstlers: die Betonung des Handwerklichen, des nüchternen Kombinierens, dann das Bewußtsein, dem Höchsten, dessen der Mensch fähig ist, dem Geistigen, verpflichtet zu sein. Aus keiner Note, die Klebe geschrieben hat, spürt man jene Nonchalance, mit der die bloßen Talente ihr Unvermögen kompensieren möchten. In keiner Partitur Klebes wird der kritische Beobachter Noten entdecken können, die ihre Notwendigkeit nicht durch Gesetz und Gestalt, durch Konstruktion und Klang zugleich ausweisen würden.

Klebe hat innerhalb der letzten fünfzehn Jahre eine stetige Reihe von Werken in einer ruhig-besonnenen, nie unkontrolliert-überquellenden, aber auch nie experimentiersüchtigen Art geschrieben. Sehr schnell hat er sich einen festumrissenen Namen geschaffen, etwa mit Werken wie der höchst eindruckreichen Symphonie opus 16, die das Thema des Klavierkonzertes KV 491 von Mozart — ein zwölftöniges Thema im Kopfsatz — variiert, mit „Deux Nocturnes“ für Orchester, mit einer Violine-Solo-Sonate und dem Klaviertrio „Elegia appassionata“. Auffallend oft hat sich Klebe mit der Vokalität auseinandergesetzt, entweder im kammermusikalischen Rahmen, im orchestralen Gewand („Raskolnikoffs Traum für Sopran, Klarinette und Orchester“) oder in theatralischer Bindung. Das Theater hat ihn auch



WOLFGANG AMADEUS MOZART: THAMOS
MÜNCHNER FESTSPIELE 1961
FOTO: FELICITAS



WOLFGANG AMADEUS MOZART: THAMOS • IRENE MARHOLD • ROLF BECKER
MÜNCHNER FESTSPIELE 1961
FOTO: BETZ

im Hinblick auf die Tanzkunst stark beschäftigt, er schrieb eine Gruppe sehr beachtlicher Ballett-Kompositionen, so „Signale“ und „Fleurenville“.

Erst verhältnismäßig spät wurde man auf die ursprüngliche dramatische Begabung Klebes aufmerksam, die sich als so prägnant und faszinierend erwies wie in dieser entschiedenen und ausgesprochenen Art bei keinem zweiten Musiker der jungen Generation, nicht einmal bei Henze, der mehr ein Lyriker unter den Bühnenkomponisten ist. Rückblickend kann man in den kurzen „Moments musicaux“ für Orchester den dramatischen Atem erfahren. Die Plastizität und Ausdrucksintensität Klebes zeigt sich hier ebenso wie in den Bühnenwerken: „Die Räuber“ nach Schiller, „Die tödlichen Wünsche“ nach einem Balzac-Roman („Die Eselshaut“), „Cäsars Ermordung“ (nach Shakespeare) und — zur Eröffnung des neuen Hauses der Berliner Oper 1961 — Alkmene nach Kleists „Amphitryon“. Klebe hat sich, wie man sieht, seine Stoffe aus der Literatur geholt. In keinem Falle gab es einen Mißgriff oder eine Vergewaltigung. Diese Tatsache spricht für die Klugheit des Komponisten, der sich seine Libretti stets selbst geschaffen hat.

Klebe hat sich bemüht, die Form der Oper von der Musik her zu erneuern, nicht von der formalen Seite selbst her. Es gibt bei ihm Arien und Ensembles in fast herkömmlicher Weise. Wie er aber ohne Zugeständnisse an eine Popularität diese alten Formen mit neuen Formulierungen der musikalischen Sprache erfüllte und ausfüllte, ist erstaunlich. In der ersten Oper entwickelte er aus zwei Zwölftonreihen die Charakterisierungen der beiden feindlichen Brüder Moor. Die zwölftönige Technik wurde streng beibehalten, und damit war das erste Bühnenwerk geschrieben, das sich so ausnahmslos dieser Technik bediente. In „Die tödlichen Wünsche“, einer Oper, die Klebe immerhin dem Andenken Giuseppe Verdis widmete, dessen „Rigoletto“ er auch zitierte, kamen zwölftönige Gestaltungen in einer etwas eingängigeren, Berg sehr nahestehenden Art zur Geltung, ohne daß Klebe den Anspruch der gesetzmäßig treuen Arbeit aufgegeben hätte. Überraschenderweise konnte man die neue Art der Opernkomposition trotz der Vokalfeindlichkeit der Dodekaphonie durchaus wieder singen: es gab keine Verkrampfungen oder Verzerrungen der menschlichen Stimme. Aber der pure Schönsang war ebenso wie der vordergründige psychologische Kitzel verabschiedet. Es ging nicht mehr um eine mehr oder minder unterhaltsame Entspannung, sondern um geistige Anspannung. Es entfaltete sich bei Klebe ein der musikalischen Gesetzmäßigkeit verpflichteter neuer dramatischer Gesang im Sinne einer durchgeistigten und nicht äußerlich-effektvollen Dramatik. Hinter allen Werken Klebes steht die geistig-seelische Potenz einer in sich ruhenden und gefestigten Persönlichkeit. Sie spiegelt sich nicht in Subjektivismen, sondern in der unaufdringlichen Bestimmtheit eines Menschen, der weiß, was er will und zu sagen hat. Konstanz der Entwicklung und Kontinuität des musikalischen Werkes sind — zumal heute — auffallende Merkmale seines Wesens. Mit Hilfe einer konzentrierten Konstruktivität vereint er Expression und Klangkraft, Temperament und Farbensinn. Zwischen einer stenogrammartigen Verdichtung des Ausdrucks und einer fast beethovenschen-pathetischen Gestik spannt sich eine bemerkenswert reiche Ausdrucks-Skala. Die letzten Takte der „Tödlichen Wünsche“ mit den Worten „ich habe ihn getötet“ werden auf einer Zwölftönereihe gesungen, ohne daß es dem Hörer auffällt: so dramatisch intensiv gestaltete Klebe. Beispiele dieser Art könnten viele aufgezählt werden. Nach jenem gesungenen Text des Opernschlusses klingt das Werk auf dem letzten der zwölf Töne in einem langgehaltenen Unisono leise aus, völlig unrhetorisch, sehr typisch für Klebe, der nie an die äußere, nur an die innere Dramatik denkt.

Es wird höchst aufschlußreich nicht nur für die Entwicklung seiner eigenen Musik, sondern für die Neue Musik überhaupt sein, wie Klebe seinen Weg der Synthese zwischen den Extremen, zwischen der Reaktion hier und der engagierten Avantgarde dort weiterführen kann.

MUSIKZEITEN

Es gibt gute und schlechte Phasen der Musikgeschichte, es gibt rasche und langsame, wobei erstere nicht immer stürmisch-glückliche und letztere nicht stets trist-stockende zu sein brauchen — in umgekehrtem Sinn klagte der Kapellmeister Melchior Franck 1639 seinem Herzog Kasimir von Koburg: „Was soll ich nur tun in dieser eisernen, sehr geschwinden Zeit?“ Es gibt frühe und späte Musikzeiten, d. h. noch ungereifte wie bereits überreife, gemessen am idealen „kairos“ dazwischen, dem klassischen Augenblick der Epoche. Etwas Verwandtes, aber nicht Wesensgleiches soll hier zur Rede stehn: nicht relativ frühe und späte, sondern alte und neue Phasen der allgemeinen Tonkunstentwicklung, nämlich solche, in denen das Gesicht der Epoche durch bejahrte, weise, höchsterfahrene Leitgestalten bestimmt und regiert wird im Gegensatz zu solchen Abschnitten, in denen die bezeichnenden Künstlergestalten kindliche Züge oder Jünglingselan aufweisen — nennen wir als einen der wichtigsten Umschwünge das Dutzend Jahre von Bachs Tode (1750) zu den Londoner Sonaten des Knaben Wolfgang Amadeus Mozart (1762). Gewiß ist es gewagt, zwei solche einzelne für eine ganze Zeit als Beispiel zu setzen — weiterlebende Alte, die bis zuletzt dem Zeitstilwandel nicht ausgewichen sind, wie Händel, Telemann und andere, sprächen dagegen —, aber Bach-Zeit und Mozart-Zeit sind uns gleichwohl überzeugende Begriffe, und das geheimnisvolle Prinzip der kommunizierenden Röhren, zwischen den Genies und hundert namenlosen Kleintalenten hin und her, rechtfertigt auch im Geistesgeschichtlichen solche Stellvertretung großer Führernamen für die Menge der halben Anonymi. Man könnte aus anderen Sprachräumen Parallelen beibringen: anderthalb Jahrzehnte zuvor den Sprung in Neapel vom greisen Durante zum Jüngling Pergolesi, „mit dem die Natur in die Welt kam“ (wie Grétry nachmals schwärmte), oder ein Lustrum nach Bach der französische Szenenwechsel von Rameau zu Jean Jacques Rousseau — es ist stets der gleiche Umschwung und dasselbe Quiproquo.

Oder sammeln wir Belege näher an die Gegenwart heran: die Ablösung von Pfitzner und Strauss durch Hindemith und seine Jugendgenossen (wobei Schönberg, Bartók und Strawinsky in die allemal interessante Stellung der Halbgeneration gelangen), in Frankreich schon ein volles Dritteljahrhundert eher die Ablösung von Debussy und Ravel durch Honegger und Les Six — diese Rucke geschehen nicht in allen Musikländern gleichzeitig. Aber innerhalb eines Kulturgebiets, etwa im deutschen Sprachraum, haben sich mehrmals gruppenhafte Abbrüche der Generationen von Tonsetzern katastrophenhaft ausgewirkt: so um 1550 (sieben Jahre zuvor war Senfl gestorben, die Heidelberger Liederschule, auch Joh. Walter verstummte); oder um 1850 der Tod von Mendelssohn, Nicolai, Lortzing, das Ende Schumanns. War Mitte des Reformationsjahrhunderts ein längeres Vacuum eingetreten, so legten um 1850 ähnliche Ereignisse die Bahn für Wagner, Bruckner, Brahms, Liszt doppelt frei.

Wie schon das Stichwort „Zwischengeneration“ andeutete, handelt es sich um Verwickelteres als bloß die Abfolge gegensätzlicher Generationen: es ist meist ein Vorgang des Halbphasenwechsels, indem während des Sommerglanzes einer Zeitstilgruppe schon eine ältere, verherbstete, in die Winterära bloßen Nachklangs und starren Epigonendaseins versinkt, gleichzeitig aber auch schon der nächste Jugenddurchbruch frühlingshaft sich als unmittelbar bevorstehend ankündigt.

Es ist kaum möglich, diesen fortwährenden historischen Szenenumbau zu betrachten, ohne auch Wert- und Sympathieurteile mit einzumengen, und es wird wohl wesentlich durch das

eingeborene Temperament des Zuschauers, vielleicht auch durch seine eigene Zeitkomponente mitbestimmt, ob und wie weit er mehr auf der Seite der „alten“ oder der „jungen“ Musik steht. Ginge es rein nach Vollbringensqualitäten, so bestünde kein Zweifel, daß (um zu Bach und Mozart zurückzukehren) die Werte der „Kunst der Fuge“ und auch schon des „Musikalischen Opfers“ unvergleichlich weit oberhalb dessen stehn, was das Kind und der Jüngling Mozart, dazu in einer Stilphase bewußter und gewollter Kindlichkeit (um nicht zu sagen: Infantilitis), unbeschadet seiner wunderhaften individuellen Frühreife, hat bieten können. Andererseits — man braucht nicht gleich mit dem vorlauten Bachschen Nesthäkchen und enfant terrible Johann Christian Bach seinen gewaltigen Vater eine „alte Perücke“ zu nennen, um doch am schönen Morgenglanz einer jungen Generation seine innige Freude zu verspüren. Selbst mittleres Alter fühlt sich leicht durch das Übergewicht der abtretenden Großväter bedrückt und in unbehagliche Respektreserve gedrängt, gerade Bachs ehemaliges „Schmunzellachen“ scheint diesem Genius durch die Alltäglichkeit seiner zwergenhaften Gegner selten geworden zu sein. Und alle Spätergeborenen schreckt der naheliegende Begriff „Routine“. Da beglückt der naive Frohsinn, die unbewußte Anmut und der naive Wagemut eines begnadeten Kindes, obendrein in Kunstlanden, alle Welt, selbst den Krittler, der heimlich mit Klaus Groth und Brahms seufzen mag: „O wüßt' ich doch den Weg zurück, den lieben Weg ins Kinderland.“ Weiter aber ahnt der Betrachter, daß mit dem Werdenden die Zeit in die Zukunft wandert, und es ist — von Kant weise beobachtet — eine Herzensforderung, für alles bis dahin Unerreichte von der kommenden Zeit, sei es auch erst im Himmel, Entschädigung, Erfüllung, Ausgleich zu erwarten, ja zu verlangen. Selbst wo Stürmer des Jugenddurchbruchs, wie Hindemith, sich im Übermut kaum genug tun konnten, den Bürger zu erschrecken, nimmt einem solchen nur der grämelnde Spieß derlei unverzeihend übel. „Alten“ Zeitmeistern zollt man Bewunderung, „jungen“ nachsichtige Liebe.

Daß mit Neuem greise Meister zu experimentieren lieben, beweist nicht nur der betagte Strawinsky an Zwölfttonversuchen, sondern läßt sich auch an früheren Größen wie Schütz und Bach, Haydn und Verdi belegen und hängt mit der eigentümlichen Unbekümmertheit der Altersstile zusammen, Heterogenstes kühn zu verbinden — nicht anders als beim Goethe des „Faust“ II. An Bach ist dies Problem seiner Spätstilentfaltung noch kaum erforscht und wird sich angesichts des starken derzeitigen Umbaus seiner Schaffenschronologie erst nach deren Bereinigung exakter klären lassen. Zwar zeigt sich Albert Schweitzers Auffassung, alle Wege führten auf ihn als Zielpunkt hin und keiner von ihm her in die Folgezeit, schon teilweise als überholt. Doch weisen jüngere Versuche, ihn als „Fortschrittler um jeden Preis“ zu erhärten, gleiche Einseitigkeit auf, zumal sie auf dem Fehlschluß gründen: alle Großen seien Fortschrittler, Bach sei groß, also auch er Fortschrittler. Umgekehrt pflegt das bedeutende Neue und Junge selten ohne Beimengung des großen Vorangegangenen sich zu vollziehen — das beweist aufs eindringlichste Mozarts geistige Begegnung mit Bachs Schaffen absatzweise durch seine ganze Wiener Zeit hin. War der Salzburger in den Unschuldsstil von 1756 hineingeboren, den er, um 1770 bereits Mitschöpfer des „Sturm und Drangs“ in musicis, zwölf Jahre darauf als Jungmeister der „Entführung“ auf die Geisteshöhe der Wiener Klassik zwischen Gluck und Haydn emporriß, so hat er seit dem gleichzeitigen Studium der Fugen Bachs bis zu dessen voll umformender Rezeption im „Requiem“ das Bach-Erlebnis als ein Hauptmotiv seiner zweiten Schaffenshälfte verarbeitet — ein schönstes Beispiel glückhaft organischer Einvernahme der Tradition in eine junge Zeit, in eine wahre Musica nova.

MUSICA-BERICHT

FESTSPIELE

Der Strom der sommerlichen Festspiele ist verebbt. Nachstehend nochmals eine Auswahl von Berichten über wichtige Veranstaltungen. Auch diese werden zum Spiegel einer Musikpflege, die Intimität mit Weltoffenheit verbindet. So unterschiedlich auch der Ertrag im einzelnen gewesen sein mag, die Festspiele 1961 waren Ausdruck lebendigen Musizierens.

EUROPÄISCHE FESTSPIELE

Internationale Festspiele

Salzburg

Die diesjährigen Salzburger Festspiele brachten nicht weniger als sieben Opernabende, darunter die Uraufführung von Wagner-Régenys „Bergwerk zu Falun“, ferner von Mozart „Coi fan tutte“, „Entführung aus dem Serail“, „Don Giovanni“ und „Idomeneo“, von Richard Strauss den „Rosenkavalier“, von Verdi „Simone Boccanegra“.

Idomeneo

Wie zuverlässig verlautet, war es nicht ganz einfach, den „Idomeneo“ für die Salzburger Festspiele durchzusetzen. Eine solche Information muß sehr befremden. Nur äußerlich ist Mozarts Werk der stereotypen Opera seria verpflichtet. Im Ausmaß der gestalteten inneren Spannungen sprengt Mozart auch hier schon die Form, schafft auf dem Grunde der alten Konturen, die kaum mehr als den Ablauf fixieren, eine neue, nur ihm eigene, gewonnen aus der schichtweisen Erhellung und gegenseitigen Zuordnung menschlicher Empfindungen. Man sollte glauben, daß die Salzburger Festspiele es als dringlichste Pflicht angesehen hätten, diesen künstlerischen Sachverhalt dem Bewußtsein der Allgemeinheit nahezubringen — zumal von ihrem neuen Präsidenten Bernhard Paumgartner eine an Mozarts eigener Umarbeitung von 1786 orientierte Einrichtung vorliegt, die sich bereits im Mozart-Jahr 1956 hier bewährt hat; Verluste, die der nur am Einzelfall interessierte Kenner beklagt, wiegen weit geringer als die Wirksamkeit, die dem Werk endlich zur verdienten Geltung verhelfen mag.

Zur Diskussion stand eine „Idomeneo“-Inszenierung für das Neue Haus bereits zur Eröffnung im Vorjahr; man zog bekanntlich den „Rosenkavalier“ vor, weil man vermutlich glaubte, damit das geringere künstlerische Risiko einzugehen. Die repräsentative Festspielstätte in der Mozart-Stadt blieb damals Mozart noch verschlossen, vom Konzertanten abgesehen. Jetzt öffnete sie

sich in ganzer Bühnenbreite, und ohne den nun schon etwas abgegriffenen Vergleich mit hollywoodesken Breit-Leinwänden bemühen zu wollen, muß doch festgehalten werden, daß alles Bestreben offenkundig dem Dekorativen galt. Und Ferenc Fricsay musizierte dazu in einer Art, die den mittlerweile erprobten und als absolut wunscherfüllend anzusehenden akustischen Verhältnissen des Hauses nahtlos entsprach.

Die von Harald Kaufmann verfaßte Einführung im Festspielkatalog stellt sehr richtig den mythischen Hintergrund heraus: den Konflikt zwischen Vater und Sohn, der zugleich einen erstaunlichen Hinweis auf den vom Urbild des erzürnten Vaters, dem Komtur, verfolgten Don Giovanni gibt. Seltsamerweise hat Mozart hier wie dort die Frauen nachdrücklicher gezeichnet; in der Figur der nur lose in die „Idomeneo“-Handlung einbezogenen Elektra erscheint das höfisch-zeremonielle Geschehen im Spiegelreflex unmaskierter Leidenschaften. Ausgerechnet dieses Moment war für den hier Schreibenden geschmälert durch die schwere Indisposition von Elisabeth Grümmer, die zwar auftrat, um die betreffende Aufführung zu retten, aber die Arien nicht singen konnte. Unter den übrigen bestach vor allem Waldemar Kmentt als Idomeneo; eine überraschende, ausgezeichnete Leistung. Regisseur Paul Hager enthielt dem Parkett nicht nur das Meeres-Ungeheuer und die Gewalt des Sturmes vor, sondern auch Ungeheuerliches und Stürmisches, wie es den 25jährigen Mozart gewiß bewegt hat. Damit im Einklang befand sich das arkadische Kreta Stefan Hlawas, ein Bild im Irgendwo der vom Kunstgewerbe angeschlagenen Mittelmeer-Phantasie. Die szenischen Probleme des neuen Hauses, zum Beispiel die der seitlichen Abgänge bei voller Portalbreite, erscheinen nach wie vor und beinahe endgültig ungelöst, wenn man bedenkt, daß alle wahrhaft gelungenen Aufführungs-Details ihm bislang förmlich abgetrotzt werden mußten.

Claus-Henning Badmann



Blick auf die beiden Festspielhäuser in Salzburg

Das Bergwerk zu Falun

Die Uraufführung der Oper „Das Bergwerk zu Falun“ von Hugo von Hofmannsthal mit der Musik von Rudolf Wagner-Régeny hinterließ zwiespältige Eindrücke. Zweifellos erscheint ein Stoff Hofmannsthals für Salzburg prädestiniert; doch bei der Realisation ergeben sich vielerlei Probleme. Das Handlungsgeschehen, wie es in dem „Bergwerk zu Falun“ zutage tritt, spiegelt eine Welt, die sich weitgehend opernhafter Gestaltung entzieht; denn es sind innere Stimmen, die den Dichter bedrängten und zu einer Formgestaltung geführt haben, die letzten Endes sich einer Opernfassung zu widersetzen scheint. Zweifellos besitzt die Dichtung Atmosphäre; aber das Hintergründige, die Komprimierung der seelischen Komplexe beeinträchtigen doch eine Opernform. Das Imaginäre bleibt charakteristisch für Stoff und dichterische Gestaltung. Der junge Seemann Elis ist von Wahnvorstellungen befallen, und es überschneiden sich bei ihm Traum und

Wirklichkeit. Er ist kein Seemann mehr; denn er drängt in die dunkle Erde und sucht als Bergmann den Weg zu seiner Erlösung. Zwischen Leben und Tod schwankend, irrt er umher; ein liebendes Mädchen sucht ihn für sich zu gewinnen. Doch vergebens: am Tage der Hochzeit verschwindet Elis im Bergwerk, von der Sehnsucht nach der Bergkönigin getrieben. Eine Zwei-Welten-Dynamik klingt thematisch auf, erfüllt von Phantasie und Realität, vom Unwägbaren und vom Konkreten. Zwischen diesen Polen entfaltet sich das Schicksal des Seemanns, der als ein Gezeichneter, von Visionen bedroht, den Weg vom Leben zum Tod durchschreitet. Die Musik Wagner-Régenys greift mit Glück die Weite dieser geistigen Spannung auf und sucht sie klanglich zu verdeutlichen; doch es fehlt an elementarer und überzeugender Kraft. Man empfindet die Notwendigkeit einer derartigen Komposition nicht als zwingend. Sie ist illustrativ, spürt dem gedanklichen Geschehen nach; aber sie läuft auch gleich-



Wagner-Régenys „Bergwerk zu Falun“ in Salzburg · Szene

Foto: Ellinger

zeitig wie eine Filmmusik nebenher, ohne tiefere Bezogenheit erkennen zu lassen. Es fehlt an erregender Substanz. Nur in ganz wenigen Momenten gelingt es, Bühne und Musik zu nahtloser Ganzheit zu verschmelzen, so daß man das musikalische Geschehen als adäquat empfindet. Zweifellos spürt man hohes Können in der musikalischen Gestaltung. Kein Wunder; denn Wagner-Régeny ist ein erfahrener Opernkomponist, aber es gelingt ihm dennoch nicht, menschlich bedeutsame Probleme im Gewande der Musik zu klären oder zu lösen, das Sosein der geistigen Substanz zu verdeutlichen. Die Aufführung litt szenisch unter fühlbaren Schwächen. Paul Hager betonte zwar in seiner Regie das Unwirklich-Wirkliche, blieb aber doch letzten Endes in einer vordergründigen Theatralik verhaftet. Leni Bauer-Ecsy hatte ansprechende Bühnenbilder geschaffen. Das Orchester der Wiener Philharmoniker musizierte mit großem Elan. Am Pult stand Heinz Wallberg. Zweifellos ein Musiker von Rang, der zu inspirieren vermochte. Von den Darstellern muß Hermann Uhde genannt werden,

der als Elis das Visionäre in Stimme und Gestaltung hervorragend traf. Von den Frauengestalten sind Elisabeth Schwarzenberg, Res Fischer und Sona Cervenà hervorzuheben. Ferner wirkten mit Max Lorenz, Ludwig Welter, Sieglinde Wagner, Sieglinde Kahmann.

Liederabend Hermann Prey

Aus der Reihe der Solistenkonzerte sei der Liederabend von Hermann Prey hervorgehoben. Das Programm vermittelte Gesänge von Beethoven und Schubert. Klassische und romantische Liedkunst demnach voller Gegensätzlichkeit und Spannung, aber auch voller Reife und Tiefe. Es ist erstaunlich, wie gerade Beethovens Liedkunst, etwa in dem Zyklus „An die ferne Geliebte“, ganz neue Aspekte eröffnet, die vielleicht allzu lange verschüttet waren. Betrachtete man doch oft gerade die klassische Liedkomposition als einen Seitenzweig, der im Schatten von instrumentaler Sinfonie und Sonate sich entfaltete. Hermann Prey gelang es, hier neue Züge zu entdecken.



Wagner-Régenys „Bergwerk zu Falun“ in Salzburg · Szene

Foto: Ellinger

Was er gab, war letztlich eine dramatisch inspirierte Liedgestaltung, die von starken Kontrasten getragen war und doch eine Einheit der geistigen Konzeption erkennen ließ. Ganz anders bei Schubert. Hier herrschten Melos, Farbe und Klang vor. So wurde Schillers Ballade „Die Bürgschaft“, die ja an sich auf eine Entladung eruptiver Kräfte drängt, zu einer Interpretationsstudie, die das Melodische in diesem im Konzertsaal so selten zu hörenden Stück mit klugem Bedacht in den Vordergrund stellte. Hermann Prey ist in der Tat ein genialer Liedersänger. Die noble Kultur seiner Stimme, die unbekümmerte Frische seiner Gestaltung, die geistige Zucht, mit der er an das Kunstwerk herantritt, prägen ihn zu einem idealen Liedgestalter unserer Zeit. Am Flügel begleitete Alfred Brendel ein wenig maniert und kühl.

Die Dresdener Staatskapelle

Orchesterkonzerte von Rang boten auch in diesem Jahr die Salzburger Festspiele. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Dresdener Staatskapelle. Ein Konzert unter Joseph Keilberth er-

zielte einen wahrhaft triumphalen Erfolg. Mit Recht: denn hier kamen vielerlei Voraussetzungen zusammen, die ein geradezu ideales Musizieren ermöglichten. Keilberth, von früher her aufs engste mit dem Orchester verbunden, brachte eine der Londoner Sinfonien von Joseph Haydn, dann die Orchestersuite zum „Bürger als Edelmann“ von Richard Strauss sowie die zweite Sinfonie von Beethoven. Ein traditionelles Programm zweifellos, aber erfüllt von einer ungeheuren Intensität und inneren Dynamik. Die Haydn-Sinfonie gewann großliniges Format, fernab von aller Behäbigkeit und geistigen Unbeschwertheit. Hier spürte man die ganze Weite, die in der Musik Haydns zu schwingen vermag. Richard Strauss mit seiner Orchestersuite aber wurde zum Zentrum der musikalischen Aussage. Die Staatskapelle Dresden, das typische Strauss-Orchester, entfaltete einen unnachahmlichen Glanz in den Bläsern wie in den Streichern. Es war ein Musizieren, das den unerhört mannigfaltigen Varianten bis in die kleinsten Nuancen nachspürte. Solistische Gruppen lösten sich in unaufdringlicher Virtuosität aus dem Gesamtklang heraus, und Keilberth ließ seine



Mozarts „Idomeneo“ in Salzburg · Szene

Bärenreiter-Archiv

Musikanten wirklich musizieren. Das bedeutete nichts anderes als ein volles Ausschwingen der künstlerischen Individualität bei höchster klanglicher Akkuratess. Zum Abschluß Beethovens zweite Sinfonie: großling in der Form, architektonisch ausgewogen, im inneren Gehalt dabei erfüllt von vibrierender Spannung und elementarer Kraft. Keilberth dirigierte mit einer Überlegenheit ohnegleichen, wissend um die Geheimnisse der Partituren, in innerer Verbundenheit mit dem Orchester. Es war ein großer Abend von internationalem Format.

Günter Hauswald

Opernfestspiele

München

Wenn man fragen würde, wieso die Intendanz der Bayerischen Staatsoper auf den Einfall gekommen ist, ihre diesjährigen, nunmehr zum sechzigsten Male durchgeführten Festspiele mit Mozarts „Thamos, König in Ägypten“ zu eröffnen und damit ihren geschichtlichen Charakter noch besonders zu unterstreichen, könnte sie diese Wahl mit dem Hinweis auf die Bedeutung der Musik rechtfertigen, in der ein bildungsbeflissener Festspielbesucher bereits den Klang der Zaubrerflötenmusik

vernehmen könnte. Mozart hatte allerdings schon 1783 an seinen Vater geschrieben: „Es thut mir recht leid, daß ich die Musique zum thamos nicht werde nützen können! — dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke; welche nicht mehr aufgeführt werden. — es müßte nur blos der Musick wegen aufgeführt werden, — und das wird wohl schwerlich gehen; — schade ist es gewis!“ Mozart wußte also wohl sehr genau, daß er seinen Genius an einen unwürdigen Gegenstand verschwendet hatte. Die Wiederaufführung in einer festlichen Neufassung von Karl Heinz Ruppel bot aufschlußreiche Aspekte. Es war gut, daß Joseph Keilberth den künstlerischen Eigenwert der Musik gegenüber dem Schauspiel stark betonen und durchsetzen konnte. Die aber enthält zahlreiche Schönheiten. Die Aufführung der komischen Oper „Doktor und Apotheker“ von Dittersdorf als eine historische Wiederentdeckung zu feiern, dürfte etwas zu hoch gegriffen sein, um sie gleich in den exklusiven Festspielrahmen zu übernehmen, nachdem sie schon in den traditionellen Fränkischen Festwochen der Bayerischen Staatsoper in Bayreuth



Mozarts „La Finta Giardiniera“ in München. Ingeborg Hallstein, Richard Holm, Lorenz Fehenberger

Foto: Felicitas

ein harmloses Vergnügen bereitet hatte. Außer dem behäbigen Genuß an einem guten Beispiel altösterreichisch-wienerischer Theaterunterhaltung bietet Dittersdorf Gelegenheit zu musiksoziologischen Betrachtungen, obwohl diese kaum die Absicht dieser Festspielaufführung sein dürften. Man entdeckt nicht ohne leises Schmunzeln, daß Dittersdorf von dem ein Jahr vorauf entstandenen „Figaro“ recht nachhaltig beeindruckt worden sein muß, und man möchte nachträglich auch verstehen, warum die beiden Biedermänner Doktor und Apotheker damals den geriebenen Figaro bei der Wiener Adelsgesellschaft ausgestochen und kalt gestellt haben. Sie hat die revolutionäre Drohung Mozarts sicherlich nicht nur als unterhaltsamen Theaterspaß verstanden und fühlte sich daher in der Gutbürgerlichkeit von Dittersdorf besser und ruhiger aufgehoben. Und die von Mozart trefflich inspirierte Musik ist nicht schlecht und strapaziert vor allem den Hörer nicht sehr. Nun hatte auch die Inszenierung von Hans Hartleb dafür gesorgt, daß sich diese historischen Reminiszenzen nicht zu einer steifen musealen Distanz ausweiteten,

sondern dem strapazierten Festspielbesucher eine leichte Erfrischung boten. Meinhard von Zallinger spürte mit feiner elastischer Hand den Geist Mozarts in der Partitur auf, und auf der Bühne herrschte eitel Vergnüglichkeit. Aber all dieses Wohlwollen gerät doch in den Schatten bei der Begegnung mit Mozarts immer etwas stiefmütterlich behandelte Jugendoper „La finta giardiniera“, mit der München wieder an seine unmittelbaren Beziehungen zu dem Genius erinnern wollte. Kurfürst Maximilian Joseph hatte sie dem erst Achtzehnjährigen in Auftrag gegeben, und im Januar 1775 kam sie als künstlerischer Faschingsscherz in München zur Uraufführung. Nach dieser von Heinz Arnold mit feinstem künstlerischem Instinkt für die dramaturgischen Elemente der Musik geführten Inszenierung, die ihn wieder als einen geistvollen Mozart-Regisseur auswies, fragt man sich, warum dieser Genieblitz keine größere Beachtung findet. Es kann nur der unentwirrbare Handlungsknäul dieses Liebesquiz sein, den die Gärtnerin aus Liebe anstellt, daß man um das Werk wie um ein heißes Eisen her-

umgeht. Aber auch hier entscheidet die Partitur. Und wenn man für ihre Gestaltung ein ausgezeichnetes Mozart-Ensemble unter einem mit dem Geist der Musik innerlich vertrauten Kapellmeister wie Meinhard von Zallinger besitzt, dann dürfte die Münchener Aufführung eigentlich keine nur lokal begrenzte und begründete Bedeutung haben.

Nun ist man ja in München besonders darauf bedacht für den kostbaren Raum des Cuvilliés-theaters in der Opernliteratur stil- und geistesverwandte Werke zu finden. Und man stellte mit Überraschung fest, wie die skurrile Ironie von Hans Werner Henzes „Elegie für junge Liebende“, die mit dem gleichen Ensemble von der Münchener Staatsoper schon in Schwetzingen uraufgeführt wurde, sich beinahe organisch in die architektonische Künstlichkeit des Raumes einfügte. Und vielleicht wurde es gerade in dieser verspielten Atmosphäre besonders klar, wie sehr Henzes Oper gewinnen kann, wenn sich die künftigen Inszenierungen und auch der Komponist selbst immer eindeutiger entschließen könnten, die ironische Grundsubstanz des Werkes erkennbar werden zu lassen, damit es nicht in den Verdacht einer zeitkritischen Glosse gerät. Jedenfalls stieß sich die bunt flirrende und irisierende Musik Henzes nicht an dem vielfältigen Zierat, sondern schmiegte sich ihren verspielten Linien beinahe zärtlich an. Im übrigen war die zeitgenössische Oper bei den diesjährigen Festspielen einzig durch Henze vertreten. Weder Werner Egk noch Carl Orff hatte man unbegreiflicherweise die Ehre einer Aufführung gegeben, zumal sie doch als weithin sichtbare Konstanten der süddeutschen Theaterlandschaft einen Prioritätsanspruch stellen dürften. Die historisierende Neigung der diesjährigen Festspiele trat deshalb um so deutlicher in Erscheinung. Die Erinnerung an Strausses Einakter „Der Friedenstag“, den man seit dem Kriege aus Ängstlichkeit, sich etwaigen politischen Verdächtigungen auszusetzen, gemieden hat, wird kaum von Bestand sein, obwohl die Musik die wohlthuende dunkelfarbige Wärme des Daphne-Klanges ausstrahlt. Die Inszenierung wirft ja keinerlei Probleme auf, sondern verlangt nur lapidare Größe, die von Rudolf Hartmann getroffen wurde. Joseph Keilberth brachte die Partitur prachtvoll zum Klingen. Und es blieb eigentlich nur das Bedauern zurück, daß trotz der brennenden Aktualität des Themas in unserer so gefährdeten Gegenwart der Grundgedanke des Werkes in einer pompösen musikalischen Massendemon-

stration erstickt wird. Mit Stargästen waren die Festspiele diesmal recht sparsam und kaum attraktiv umgegangen. Besondere Erwähnung verdient die Aufführung von Wagners „Parsifal“, mit der Robert Heger seinen 75. Geburtstag im Rahmen der Festspiele feierte und dabei eine erstaunliche jugendfrische Spannkraft und dramatische Elastizität zeigte. In dieser Aufführung berührte noch besonders Hans Hotters Gurnemann durch die Weisheit seines Gesangstils, der die vollkommene Verschmelzung von Wort und Ton in der Wagnerischen Deklamation erreicht hat. In einer zweiten Parsifal-Aufführung unter Joseph Keilberth hatte Astrid Varnay als dämonische Kundry fasziniert. Wagner war bei diesen Festspielen nur noch mit den „Meistersingern“ vertreten. In die festspielwürdigen Aufführungen von Mozarts „Così fan tutte“, „Don Giovanni“ und „Figaro“, sowie Strausses „Arabella“, „Ariadne“, „Intermezzo“ und „Salome“ teilten sich außer Joseph Keilberth und Meinhard von Zallinger als Gastdirigenten Karl Böhm, Eugen Jochum und Fritz Rieger, der sich wieder besonders als feinsinniger Mozart-Dirigent auswies. Zur Entlastung des Bayerischen Staatsorchesters hatte man zu mehreren Aufführungen die Bamberger Symphoniker hinzugezogen, die sich in die ihnen ungewohnte Funktion eines Opernorchesters ausgezeichnet hineinfanden. Joadim Herrmann

Im Zwielicht der Festspiele

Glyndebourne

Trotz ausverkaufter Häuser und einem Publikum, das mit allem zufrieden schien, was ihm geboten wurde, muß gesagt werden, daß Glyndebourne sich in einer etwas schwierigen Periode befindet. Bei vielen Sängern vermißte man Festspielniveau, und den Aufführungen fehlte es oft an Lebendigkeit und Präzision, Dinge, die Glyndebourne bisher in besonderem Maße ausgezeichnet hatten.

Zwei Neuinszenierungen standen im Mittelpunkt der Saison: die englisch-sprachige Uraufführung von Henzes „Elegie für junge Liebende“ und Donizettis „L'Elisir d'Amore“. Abgesehen von Strawinskys „The Rake's Progress“ und Opern von Britten in den Jahren 1946 und 1947 hat man Glyndebournes hoch zahlendes Publikum sorgfältig von der modernen Musik ferngehalten. So bedeuteten Henzes hochindividueller Stil und seine ungewöhnliche Orchestrierung für viele Zuhörer einen ziemlichen Schock. Außerdem erschien es manchem seltsam, eine Oper zu hören,

deren Sprache er verstand. Henzes Oper ist eine etwas eigenartige Angelegenheit. Das Libretto bringt den Gedanken zum Ausdruck, daß Ideen wichtiger sind als Menschen. Hätte Hofmannsthal, dem das Werk von den drei Autoren gewidmet ist, dem zugestimmt? Die Glyndebourner Inszenierung besorgte Günther Rennert, die musikalische Leitung hatte John Pritchard, der eng mit Henze zusammenarbeitete. Die drei letzten Aufführungen leitete der Komponist selbst, unter seinen Händen schien die Musik an Lebendigkeit zu gewinnen. Carlos Alexander, der den Mittenhofer sang, hatte nicht die künstlerische Überzeugungskraft, die diese Partie erfordert. Vielleicht hätte uns ein großer Sänger-Schauspieler diesen Charakter etwas sympathischer erscheinen lassen. Großartig war Kerstin Meyer als Carolina, Dorothy Dorrow genügte stimmlich der eminent schwierigen Partie der Hilda Mack durchaus, doch mangelte es ihr an Bühnenerfahrung. Sehr gut war auch Elisabeth Söderström als Elisabeth Zimmer, André Turp wurde gut mit der Partie des Toni Reischmann fertig, Thomas Hemsley war ein ausgezeichnete Doktor Reischmann. Das Bühnenbild hatte Lila de Nobili geschaffen.

Die Saison war mit „L'Elisir d'Amore“ in der Inszenierung von Franco Zeffirelli eröffnet worden. Carlo Maria Cillero dirigierte undifferenziert. Es war die zweite Donizetti-Inszenierung in Glyndebourne. Dieses Mal hörte man Luigi Alva, dessen Nemorino wohl kaum zu übertreffen sein wird. Er sang und spielte so überzeugend, daß er alle Herzen gewann. Eugenia Rattis schrill gesungene und unsympathische Adina, Enzo Sardellos aufgeplusterter Belcore und Carlo Badiolis fast stimmloser Dulcamara hatten kaum Festspielniveau.

„Fidelio“, in der Inszenierung von Günther Rennert aus dem Jahre 1959, wurde wieder aufgenommen. Die musikalische Leitung hatte Vittorio Gui, dessen italienische Auffassung schwerlich jedem Geschmack entsprach. Ausgezeichnet waren Gré Brouwenstijns herzerwärmende Leonore, Richard Lewis' tiefempfundener Florestan, Elsie Morisons charmante Marzelline und Herbert Fliethers finsterner Pizarro. „Don Giovanni“, ebenfalls in einer Inszenierung Günther Rennerts, war nicht so gut wie im vergangenen Jahr. György Melis als Don Giovanni sah gut aus, hatte auch eine schöne Stimme, doch gab es Schwierigkeiten bei den Rezitativen. Eine große Enttäuschung war Gerda Scheyrer als Donna



Henzes „Elegie für junge Liebende“ in Glyndebourne
Dorothy Dorrow, Elisabeth Söderström Foto: Gravett

Anna. Ihre Stimme war der Partie kaum gewachsen, außerdem stand sie völlig im Schatten von Ilva Ligabue, die die Elvira sang. Geraint Evans ist einer der besten Leporellos unserer Tage; erfreulich waren auch Mirella Freni und Leonardo Moureale als Zerlina und Masetto. Richard Lewis als Ottavio zeigte sich nicht auf seiner sonstigen Höhe, und auch Michael Langdon als Commendatore befriedigte nicht ganz.

Die beiden anderen Wiederaufnahmen standen unter dem Durchschnitt und riefen viel Kritik hervor. „Die Entführung aus dem Serail“ wurde von dem Glyndebourner Chordirigenten Peter Gellhorn dirigiert. Mattiwilda Dobbs hat die Konstanze schon besser gesungen als bei dieser Gelegenheit. Mihaly Szekely war dagegen ein guter Osmin. Doch Heinz Hoppe, Dorit Hanak und Duncan Robertson waren schwach, Robert Speaight als Selim eine Fehlbesetzung. „Der Barbier von Sevilla“ wurde von Vittorio Gui gut dirigiert, aber er brachte das Finale mit den üblichen Kürzungen und ließ die Rosine von einer Sopranistin singen: Albertina Valentina,

die eine schrille Stimme hatte und deren Spiel provinziell wirkte. Juan *Oncina*, besser als in den letzten Jahren, sang den *Almaviva* und *Sesto Bruscantini* den *Figaro*. Carlo *Cavas'* Don Basilio zeigte Routine, doch hatte er eine angenehme Stimme, Ian *Wallace* bot einen guten Bartolo. Peter *Eberts* Inszenierung, auf der seines Vaters fußend, war langweilig; der Aufführung schien es auf musikalischem wie auf dramatischem Gebiet an Proben zu fehlen.

Glyndebourne sollte sich um seine Inszenierungen ernstlich Gedanken machen. Man soll nicht glauben, daß man immer ausverkaufte Häuser haben wird, nur weil man in der Ära Busch-Ebert einen so guten Ruf genoß.

Harold Rosenthal

Sibelius-Woche

Helsinki

Wenn man alle bisherigen 11 Sibelius-Wochen angehört hat, hat man einmal auch das Bedürfnis, seiner großen inneren Freude Ausdruck zu geben, nämlich der Freude, daß man hier am Nordrand Europas in der Musik des Finnen Sibelius die große Sehnsucht des Menschen erleben darf, die Sehnsucht nach der seelischen Befriedigung inmitten all der gewaltigen Technisierung des Lebens.

Höhepunkte der Festwoche waren die lebendige, monumentale Gestaltung von Sibelius' siebenter Symphonie durch den jungen finnischen Dirigenten Paavo *Berglund*, der auch Bartóks Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta faszinierend gestaltete; dann das herrliche, vollendete Spiel des chilenischen Pianisten Claudio *Arrau* im zweiten Klavierkonzert von Brahms; schließlich die beiden Kammermusikkonzerte: das *Bastiaan-Quartett* vom Philharmonischen Orchester Berlin, das im entzückendsten klassischen Kammermusikstil ein rein finnisches Programm bot, darunter eine Uraufführung, nämlich Aarre *Merikantos* (1893–1958) Streichquartett vom Jahre 1917 (!), ein bedeutsames Werk moderner Kammermusik, wofür dem Quartett ganz besonders zu danken ist. Das Pariser *Parrenin-Quartett* ging mit Beethoven, Debussy und Sibelius eigene Wege. Das *Sibelius-Quartett* fesselte durch die mutige selbständige Gestaltung.

Der Abschluß der Woche gestaltete sich zu einem besonderen Höhepunkt durch zwei Konzerte des Leningrader Philharmonischen Orchesters. Das erste Konzert dirigierte Arvid *Jansons*: Sibelius' erste Symphonie und Tschaikowskys vierte Symphonie. Sofort stand man im Banne eines herrlichen Orchesterklangs. Das zweite Konzert leitete Jevgeni *Mravinski* mit Werken von Sibelius,

Schostakowitsch und Tschaikowsky. Bei der Interpretation von Sibelius hörte man ein wunderbares Pianissimo, bei Schostakowitsch die großartig angelegten Steigerungen, und Tschaikowsky erblühte in all seiner romantischen Schönheit.

Friedrich Ege

Sommerfestspiele

Dubrovnik

„Hamlet“ ist hier zu einer der Hauptattraktionen der Sommerfestspiele geworden, nicht zuletzt des einzigartigen Milieus wegen, das mit der grimmen Festung Lovrijenac gegeben ist, die auf einem Felsen, der steil und hoch aus dem Meer hervorragte, aufgebaut ist. Ähnlich „Hamlet“ hat sich dort auch Britten's Oper „*Raub der Lucretia*“ eingebürgert. Heuer war der Komponist bei einer Aufführung seines Werkes zugegen, wobei er die prachtvolle Leistung Marijana *Radevs* in der Hauptpartie bewundern konnte. Mit Peter *Pears* gab dann Britten einen Liederabend im Rektorenpalast. Zu den Höhepunkten der Festspiele gehörten die Konzerte der Zagreber Philharmoniker: eine denkwürdige Aufführung von Beethovens „*Neunter*“ unter Milan *Horvat* und ein viel bejubeltes Verdi-Requiem unter Lovro von *Matačićs* Führung. Nicht so stark war das dritte Konzert, geleitet von Carlo *Zecchi*. Vorher war in Dubrovnik die Zagreber Oper zu hören. Das Repertoire umfaßte außer Britten's „*Lucretia*“ noch „*Fidelio*“ und „*Orpheus*“. Die Festung Revelin, auf welcher „*Fidelio*“ gegeben wurde, gab in szenischer Hinsicht einen imposanten Rahmen ab, jedoch in technischer Hinsicht, weil das Orchester seitwärts und viel zu weit von der „Bühne“ postiert war, erwies sich diese Stätte als nicht vorteilhaft. Zum Abschluß noch zwei Abende des Hallé-Orchesters aus Manchester, angeführt durch Sir John *Barbirolli*. Ich wohnte nur dem ersten Konzert bei, an dem man eine blasse und kühle Wiedergabe von Beethovens „*Vierter*“ hörte, hingegen eine ausgezeichnete, farbenschildernde Wiedergabe von Berlioz' „*Sinfonie fantastique*“ miterleben durfte.

Milan Graf

Festspiele am Bodensee

Bregenz

Eine Fülle künstlerischer Ströme fließt jeden Sommer in der Festspielstadt am Bodensee zusammen: Klassisches und modernes Schauspiel vom Wiener Burgtheater, Operette und Ballett der Staatsoper, Konzerte der Wiener Symphoniker, dazu eine Ausstellung österreichischer Graphik von Klimt bis Kokoschka. Nicht zuletzt aber gibt

der überwältigende landschaftliche Hintergrund den insgesamt 37 Veranstaltungen ihr Gepräge — so skeptisch man sich sonst auch zur Vereinigung von „Kunst und Natur“ stellen mag. Als „westlichster Ausfallspunkt österreichischer Kultur“ hat dieses Festival sich neben Salzburg immer stärkeres Gewicht zu verschaffen gewußt. Wie bewußt die Bindung an Wien ist, geht auch daraus hervor, daß das große Festspielhaus, das in etwa drei Jahren vollendet sein wird, den Maßen der Wiener Staatsoper angeglichen wird, so daß deren technischer Apparat unschwer übernommen werden kann.

Einstweilen liegt der Schwerpunkt auf der alljährlichen Uraufführung eines modernen Schauspiels — dieses Mal der in klassischem Versmaß wandelnden Tragödie „Orpheus“ von Felix Braun — sowie dem Spiel auf dem See, das *Johann Straußens* „Zigeunerbaron“ von der Theiß in den Bodensee verpflanzte. Die mit märchenhaftem Aufwand arbeitende Inszenierung von Adolf Rott erreicht tatsächlich als moderne Form des barocken Wassertheaters eine eigenartige Synthese von Licht, Farbe und Klang, wobei freilich trotz glänzender Stimmen und straffer musikalischer Leitung von Walter Goldschmidt in der Weite des Raums die kammermusikalischen Momente etwas zu kurz kommen müssen. Entsprechend überstrahlen auch in Prokofieffs „Romeo und Julia“ (Staatsopernballett unter der Choreographie von Dimitrije Parlic) malerische Gruppenszenen die tänzerischen Details.

Die Spieloper „Fra Diavolo“ von Auber konnte im intimen Theater am Kornmarkt durch prikelnde, von Bruno Amaducci pointiert herausgearbeitete Rhythmik auch heute noch fesseln, und unter den vier Sinfoniekonzerten beeindruckte besonders das Oratorium „Das Buch mit den sieben Siegeln“ von dem 1939 verstorbenen Wiener Konservativen Franz Schmidt, aufgeführt vom Wiener Singverein unter Heinrich Hollreiser.

Franz Hirtler

Internationale Orgelwoche Nürnberg

Als im Jahre 1951 die erste Internationale Orgelwoche nach mühevoller Vorarbeit ihres Initiatoren, Professor Walther Körner, in Nürnberg stattfinden konnte, schauten die Türme von St. Lorenz noch auf eine von Unkraut überwucherte, trostlos anmutende Trümmerfläche hinab, auf der einst in der vielbesuchten Altstadt ein reges Leben geherrscht



Dubrovnik. Vor dem Sponza-Palast wurden die Sommerfestspiele beendet

hatte. Mit dem Aufblühen der alten Reichsstadt wuchs auch die Bedeutung der Internationalen Orgelwoche in Nürnberg. War sie anfangs nur eine von vielen, so entwickelte sie sich im Laufe der Jahre zu einer weithin beachteten Institution, einer Fundgrube für Kirchenmusiker und zu einer Bereicherung für die Zuhörer. Verschoß sich auch nicht der Akzent der Programmgestaltung — denn nach wie vor bilden die Orgelkonzerte das feste Gerüst der Veranstaltungsreihe — so wurde aus der „Orgelwoche“ im Laufe von 10 Jahren eine einzigartige Dokumentation der Musica sacra, einzigartig durch die universelle Programmgestaltung und die qualitative Ausführung des umfassenden, vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart reichenden Programms.

Bei der Eröffnung der diesjährigen Jubiläumswoche, in der das städtische Orchester unter Erich Riede Heinrich Kaminskis Praeludium für Orchester und zwei der sehr beachtlichen „Invocationes“ von Günter Bialas in einer wenig überzeugenden Wiedergabe brachte und Waldemar Klink mit Hilde Schönberger und seiner Nürnberger Singgemeinschaft Willy Burk-

hards „Psalmenkantate“ klangvoll interpretierte umriß Prof. D Dr. Oskar Söhngen in seinem Thema „Kirchenmusik und geistliche Musik als Verbündete und Gegenspieler“ die Problemstellung der Musica sacra. Er unterstrich die Spannungen und Wechselwirkungen der aus einer Gemeinschaft erwachsenen und der aus individueller Aussage entstandenen Musik, zeigte die Grenzen von religiöser, geistlicher und reiner Kirchenmusik an instruktiven Beispielen auf und forderte, daß das Tor von der Kirchenmusik zur geistlichen Musik weit aufzustoßen sei, um begnadeten Musikern die Möglichkeit zu geben, das Gotteswort vor einer großen Gemeinde allgemeingültig auszulegen. Die Reihe der Orgelkonzerte, in denen jeweils außer einer Komposition Johann Sebastian Bachs Werke alter und neuer Meister aus der Heimat der Solisten erklingen, eröffnete Marie Claire Alain mit einem überaus packenden, stilistisch vorzüglich interpretierten Programm. Nach Nicolas Lebègues Symphonie in B und Werken von Bach bot sie mit der ersten Phantasie ihres gefallenen Bruders und den virtuos vorgetragenen sechs Stücken aus „La Nativité du Seigneur“ von Olivier Messiaen überzeugende Beispiele zeitgenössischen französischen Orgelschaffens. Das Programm von Helmut Traminz war von ähnlicher Spannweite. Alle vorgelegten Kompositionen (Kellner, Muffat, Mozart, Pepping, David und Bach) erhielten neben ihrer stilistisch und technisch einwandfreien Gestaltung durch die persönliche Note des klugen und geistreichen Musikers ihr besonderes Gepräge. Piet Kee gestaltete die Werke der alten Meister mit feinfühlernder Verhaltenheit und großem technischem Können sehr überzeugend. Mit einem Praeludium und einer Fuge von Henrik Badings und einer eigenen Komposition ließ er die lebende Generation seiner Heimat zu Wort kommen und erwies sich auch als Komponist mit seinem 86. Psalm als ein würdiges Glied bester Organistentradition. Den letzten Abend bestritten die drei jungen Organisten Archille Berruti, Gertrud Mersiowsky und Hans Haselböck. Das umfangreiche, qualitativ bemerkenswerte Konzert wurde mit einer Improvisation über ein gegebenes Thema von Hans Haselböck würdig abgeschlossen. Der Bayerische Rundfunk brachte als Festgabe Mozarts Requiem unter Eugen Jodum. Da das Werk wiederholt in Nürnberg aufgeführt wurde und es am Vorabend unter gleicher Leitung und Besetzung beim Mozartfest im benachbarten

Würzburg erklingen war, büßte die beachtliche Aufführung doch etwas an Reiz ein. Die übrigen fünf Chor- und Orchesterkonzerte boten einzigartige Kostbarkeiten. Der Wiener Kammerchor sang unter Hans Gillesberger nach Werken von Palestrina, Giovanni Gabrieli, Jakob Handl und Heinrich Schütz die sechs sehr eindringlich wirkenden Evangelien-Motetten von David und Ernst Kreneks nur wenigen Chören zugängliche Lamentatio Jeremiae Prophetae in bewundernswerter Vollendung. Das Deller-Consort, London, brachte Geistliche Musik aus Alt-England. Die außerordentliche Gesangskultur der sechs Mitglieder ließ jedes der aufgeführten Werke von John Dunstable bis Henry Purcell zu Kabinettstücken eigener Prägung werden. Von hoher Qualität war auch die Motette des Windsbacher Knabenchors unter Hans Thamm, in der Walther Körner Karl Thiemes beachtliche Partita sopra „Veni, Creator Spiritus“ für Orgel aus der Taufe hob. Ernst Peppings Motette „Ein jegliches hat seine Zeit“, Helmut Bornefelds Orgelchoral „Lob Gott getrost mit Singen“ und H. W. Zimmermanns Orgelsalm „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen“ und „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“ erklangen in vorzüglicher Interpretation. Als eine erstaunliche Leistung muß die Aufführung von Davids „Ezzolied“ durch den Nürnberger Lehrergesangsverein mit dem Fränkischen Landesorchester und den Solisten Clara Ebers, Eva-Maria Molnár und Kieth Engen unter Max Loy angesprochen werden. Dieses geistig und technisch meisterhaft angelegte, für den Zuhörer nicht leicht zugängliche Oratorium stellte an die Ausführenden erhebliche Ansprüche. Ihren Höhepunkt aber erreichte die diesjährige Orgelwoche mit dem Konzert der Bamberger Symphoniker unter Joseph Keilberth. Karl Höllers Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi und Arthur Honeggers „Symphonie liturgique“ umrahmten Alban Bergs Konzert für Violine und Orchester „Dem Andenken eines Engels“ mit dem hervorragenden Christian Ferras als Solisten. Das Außerordentliche des Programms, die überragende klangliche Wiedergabe und die geistige Potenz Keilberths ließen dieses Konzert zu einem starken Erlebnis werden. Würdig gestaltete Festgottesdienste beider christlicher Konfessionen, in denen Werke von Pachelbel und die seit über 400 Jahren nicht mehr aufgeführte, aus Stimmbüchern von 1539 neu spartierte Messe „O Praeclara“ von Heinrich Isaac aufgeführt wurden, leiteten die so überaus reich-

haltige Festwoche ein. Ein gutbesuchtes Kirchenmusikalisches Seminar unter der Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Prof. Högner und Direktor Dr. F. Haberl gab den Praktikern der Orgelbank reiche Anregungen. *Martin Lange*

Musiksommer

Pommersfelden

Musik hören ist gut; Musik machen ist besser. Gute Musik und begabten Instrumentalisten nachwuchs zu fördern, ist ein löbliches Werk. Das junge Collegium Musicum Schloß Pommersfelden — unter dem Protektorat des Hausherrn Dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid, seit drei Jahren eingetragener Verein unter dem Vorsitz des Schönbornschen Archivdirektors Dr. Domaraus — erfüllt diese Aufgabe in vorbildlicher Weise. Diese Musiziergemeinschaft trat im Marmorsaal des fränkischen Barockschlosses an die Öffentlichkeit. Voraus gingen Wochen fleißigen Probens und gegenseitiger Fühlungnahme in der anregenden Atmosphäre dieses gastlichen Musikschlosses, das die noble Tradition musischer Ausstrahlung im Sinne seines Erbauers Lothar Franz von Schönborn in unsere Zeit herübergerettet hat.

Das Programm — Vorklassik, Klassik, dazu profilierte Werke der Musica viva — hielt im ganzen, was es versprach. Herauszuheben ist ein in Deutschland bislang noch wenig bekanntes Werk, Paul Hindemiths „Herodiade“ (1942 in den USA entstanden), eine von einem Dramenfragment Mallarmés angeregte Rezitation für Kammerorchester, durchaus eingängige, tonale Musik, elegisch, mit leidenschaftlich sich steigernden Episoden. Die vorangehende einfühlsame Rezitation einer deutschen Fassung durch Franziska Schühoff gab der mit Einsatz und Können dargebotenen Aufführung einen intimen Akzent. Um die Orchesterkonzerte machten sich Richard Engelbrecht, der künstlerische Leiter des „Collegiums“ und Bernhard Klee, ein sympathischer junger Gastdirigent aus Köln, verdient. Eine Reihe junger Solisten ließ aufhorchen, unter anderen Hilde Kammann, Lore Tittmann und Olga Prats. Die Kammermusikabende, von Martin Bodmann mit rufbedachter Sorgfalt betreut, ergänzten mit Werken von Bach, Marcello, Stamitz, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Weber, Ravel, Hindemith, Genzmer das reiche Füllhorn dieses „musikalischen Sommers“ im fränkischen Musikschloß, der von Stammgästen und Zufallspublikum gut besucht war und beifällig aufgenommen wurde. *August Schmitt*

Sommerliche Musiktage

Hitzacker

Bei den Sommerlichen Musiktagen in Hitzacker kehrte man nach mancherlei szenischen Experimenten zu einer Kammermusikwoche zurück, die zum Beginn und zum Beschluß durch Kammerorchesterkonzerte überhöht wurde. Die Spannweite vom Frühbarock bis zu Auftragswerken neuester Musik, die Koppelung bekannter und selten gehörter Kompositionen, vor allem aber das durch die Zusammenarbeit Hans Döschers mit dem Norddeutschen Rundfunk Hannover gesicherte Niveau haben dieser Einrichtung einen von Jahr zu Jahr wachsenden Freundes- und Besucherkreis gewonnen.

Die in mancher Hinsicht Händels Oratorien vorwegnehmende Cäcilien-Ode von Purcell und das trotz kirchlicher Formenstrenge fast konzerthafte Magnificat von Ph. E. Bach fanden in dem Bergedorfer Kammerchor und dem Hamburger Kammerorchester sowie namhaften Solisten unter der stillkundigen Leitung von Günther Weißenborn eine überzeugende Wiedergabe. In dem Zyklus der Brandenburgischen Konzerte mit zwei weiteren Konzerten von Bach, besonders aber in einem Mozart/Bartók-Abend bewiesen die Hamburger einen bedeutenden Leistungsstand. Als Gastdirigent gab Thomas Ungar eine fesselnde Interpretation von Bartóks Divertimento. Kammermusik für Bläser hat in Hitzacker stets eine besondere Pflegestätte gefunden: unter Jost Michaels als Primarius erspielten sich die Detmolder Bläser mit Mozarts Serenade KV 375 und der Serenade (1925) von Seiber einen vollen Erfolg, konnten aber dem trotz aller Gekontheit im Kontrapunktischen belanglosen Quartett von Manicke nicht aufhelfen. Mit drei Sonaten von Beethoven unterbaute Nelly Söregi ihren vorjährigen Erfolg als feinsinnige Geigerin. Einzig das Keller-Streichquartett aus München, dem der Abend mit Kammermusik der Romantik anvertraut war, brachte eine Enttäuschung. In Schuberts „Müllerliedern“ zeigte sich Lothar Ostenburg noch reifer als im Vorjahre, trefflich von Günther Weißenborn begleitet. Elisabeth Steiner begeisterte durch eine mitreißende Gestaltung von Bartóks „Dorfszenen“ und Jelineks Kantate für Mezzosopran „Unterwegs“. Der nicht sonderlich bedeutende Abend mit neuester Musik brachte als Zeugnis einer abgeschlossenen Entwicklung Stockhausens „Kreuzspiel“ sowie als Uraufführungen neun etwas einförmig nach seriellen Prinzipien gebaute Gesänge nach japanischen Gedichten von Haschagen und ein witzig gemeintes Werk für fünf

Schlagzeuger („Mouvements“) von *Leinert*. Eine nicht rechtzeitig fertiggestellte Auftragskomposition von *Riedl* wurde durch zwei seiner elektronischen Studien ersetzt. *Hugo Heusmann*

Europa cantat

Passau

In der alten Dreiflüssestadt Passau fand ein wirklich europäisches Musikfest statt. Über dreißig Chöre junger Leute veranstalteten das erste Treffen der im Vorjahr in Genf gegründeten „Europäischen Föderation junger Chöre“. Sie zeigten, daß es möglich ist, die einzelnen nationalen Formen, in diesem Falle solche vokalmusikalischer Art, in eine internationale Gemeinschaft zu übertragen. Über zweitausend aus ganz Europa einschließlich Ostdeutschland waren gekommen. Es war ein Fest, und es waren Chöre da, aber es war kein Chorfest mit Vereinsanstrich. Es war aber auch kein Festival mit teuren Garderoben. Der Geist gemeinsamen Musizierens unter guten Chorleitern gab dem Ganzen das Gepräge. In vorbereitenden Tagen wurden Programme für eine Reihe von Konzerten erarbeitet. Das Resultat stand denn auch größtenteils in der künstlerischen Qualität weit über dem Durchschnitt. Die Auswahl der gebotenen Chorliteratur entsprach fast durchweg den höchsten Ansprüchen der Chormusikpflege und reichte von Sätzen des späten Mittelalters bis zur Gegenwart. Eine besonders interessante Seite des Programmes waren die folkloristischen Teile der Konzerte der einzelnen Chorvereinigungen, in prägnantester Form bei einem Konzert des Zagreber Joza Vlahovic-Chores unter Leitung von *Emil Cossetto*. Die beiden Motetten „Jubilato Deo“ von *Gabriel* und *Buzignac*, dem Treffen als Leitmotiv gegeben, erklangen von einem Riesenchor und sogar von der Gesamtheit gestochen sauber gesungen (*Gottfried Wolters* und *César Geoffray*), dazu eine Reihe von mehrhörigen Kompositionen. *Monteverdi* kam stilecht in einer Serenade Notturna zu Wort (*Gottfried Wolters*, Norddeutscher Singkreis, *Jeanne Deroubaix*, Instrumentalisten). *Menottis* „The Unicorn, the Gorgon and the Manticore“ brachte englischen Humor in der musikalischen Gestalt des Italo-Amerikaners, adäquat vorge tragen vom „European American Choir“ (*Bob Oliveira*). Nicht weniger ansprechend waren die Chortänze aus „Glorianna“ von *Britten* (*Rupenhorn* Singkreis, Niedersächsischer Singkreis, *Willi Träder*). *Strawinskys* Messe und *Poulencs* „Stabat Mater“ erlebten konzentrierte Aufführungen (*Oriol Martorell* und *Stephane Caillat*).

Ein Konzert vom Süddeutschen Jugendsymphonieorchester (*Erich Reustlen*) bestätigte dessen Qualität. Österreichische und bayerische Volksmusik war für die ausländischen Gäste in der unkommerziellen Art des Vortrages besonders interessant und ergötzlich. Herzlichsten Empfang erlebten die Studenten der Leipziger Universität unter *Friedrich Rabenschlag* mit ihrem ausgezeichneten Konzert mit Werken vom 16. Jahrhundert bis zu *Distler* und *Pepping*. *Bachs* h-Moll-Messe litt unter dem entsetzlichen Raum der Nibelungenhalle, und unter dem — an der Leistung der Chöre und Solisten gemessen — unausgeglichen musizierenden Orchester (*Schwäbischer Singkreis*, Leipziger Universitätschor, Symphonieorchester *Graunke*, München, *Adele Stolte*, *Jeanne Deroubaix*, *Johannes Höfflin*, *Friedhelm Hessenbruch*, Leitung *Hans Grischkat*). Als Besonderheit verdient das Oratorium „Jephta“ von *Carissimi* hervorgehoben zu werden („La Psalette du Maroc“ unter *Marcel Corneloup*, *Gisele Prevot*). *Emil Cossetto* übertrug in der eindrucksvollen Schlußveranstaltung, in der außerdem noch einmal alle Chöre auftraten, sein Urmusikantentum mit *Kodálys* Musik im „Te Deum“ auf Chor, Orchester und Solisten zu einem erschütternden und überzeugenden Bekenntnis der europäischen Jugend zur Musik und zum Geist des christlichen Abendlandes.

Europäische Wochen

Passau

In diesem Jahr wurden die Europäischen Wochen erstmalig von dem im Vorjahr gegründeten Verein „Europäische Wochen Passau e. V.“ durchgeführt. Die große Oper fehlte diesmal. Dafür hat Passau erstmalig ein lokalbezogenes Stück aufgenommen: *Billingers „Hexe von Passau“*. *Ferenc Fricsay* bot *Bartóks* Tanzsuite, *Beethovens* siebente Symphonie und das von *Maria Stader* hinreißend schön gesungene Exsultate von *Mozart*. Das Niederländische Tanz-Theater vermittelte klassischen und reinen Ausdruckstanz. Die Stärken lagen in den aus Elementen des klassischen Balletts und des modernen Ausdruckstanzes zusammen geschaffenen Choreographien wie „Legende“ und „Festgericht“. Nicht ganz überzeugen konnte die Tanzschöpfung der ehemaligen *Graham-Solistin* *Anna Sokolow* „Opus 58“. Die tanztechnische Seite des jungen niederländischen Balletts hat Spitzenformat. In zwei Kammerkonzerten auf Schloß Neuburg brachten *Enrico Mainardi* zusammen mit *Ingrid Heiler* und *Gerard Souzay* mit *Dalton Baldwin* am Flügel erlesene Programme

zu Gehör, europäisch in der Werkwahl und international in der Qualität der Ausführung. Den Abschluß bildete ein Konzert mit Werken von Komponisten einer wahrhaft europäischen Kulturepoche, mit Vokal- und Instrumentalsätzen aus dem 16. Jahrhundert. Der Volkschor Passau, Leitung Marthl *Prennel-Tomischka*, und die Cappella antiqua München, Leitung Konrad *Ruhland*, mit Zinken, Pommern, Renaissanceblockflöten, engmensurierten Posauern und Krummhorn; ein stilistisch einwandfrei interpretiertes Programm. Österreich, Ungarn und Frankreich vereinigte schließlich das *Végh-Quartett* in einem Serenadenkonzert auf Schloß Neuburg mit mustergültigem Haydn, Bartók und Debussy.

Franz A. Stein

Festtage der Musik

Sondershausen

Anläßlich des 160jährigen Bestehens des Lohorchesters fanden die „Sondershäuser Musiktage 1961“ statt. Ein besonderes Ereignis war die Einweihung des sogenannten Achteckhauses. 1709 am Rande des Lustgartens erbaut, diente es einige Jahrzehnte dem Amüsement der Hofgesellschaft, um dann ein tristes Dasein als Lagerraum zu fristen. Vor einigen Jahren wurde mit Unterstützung des Instituts für Denkmalpflege das gesamte Gebäude, also auch die wertvollen Stuckarbeiten und das Deckengemälde des Italieners Sanguinetti, vollständig restauriert. Versuche haben ergeben, daß sich der Saal in räumlicher und akustischer Hinsicht bestens für musikalische Veranstaltungen eignet.

Prof. Dr. *Felix*, der Direktor der Musikhochschule Weimar, hielt die Festrede. Er gab weniger eine chronologisch genaue Unterrichtung über die Geschichte des Lohorchesters als vielmehr einen Beitrag zur Klärung des immer noch durch falsche Vorstellungen und Auslegungen diskreditierten Begriffes der „Tradition“. Im Festkonzert spielte die polnische Pianistin *Regina Smendzianka* mit kultivierter Anschlagskunst das Klavierkonzert f-Moll von Chopin, *Gerhart Wiesenhütter*, der derzeitige Leiter des Lohorchesters, bewegte sich in der Darstellung der ersten Sinfonie von Brahms in einem überzeugenden Verhältnis von Virtuosität und poetischem Empfinden. Interessante Vergleichsmöglichkeiten bot auch die Wiederbegegnung mit früheren Lohdirigenten. Paul *Dörrie* interpretierte die Haydn-Variationen von Brahms und eine Mozart-Sinfonie mit schöner Ausgewogenheit zwischen Klanglichem und Ausdruck. Bernhard *Günther* spielte mit gewinnend weichem

Ton das trotz seiner reichen Melodik zu Unrecht aus der Mode gekommene Cellokonzert von Schumann. Georg C. *Winkler*, der im Loh die Serenade für Streichinstrumente von Tschaikowsky und die siebente Sinfonie von Beethoven zu Gehör brachte, hat nichts von der bei ihm früher beobachteten kompromißlosen Konzentriertheit der Auffassung eingebüßt. Technisch gut in Form war der Solist des 1868 hier uraufgeführten Bruch-Violinkonzertes Peter *Ameln*, der dieser tiefempfundenen Musik ein nobles Profil gab. In einem eigenen Klavierabend bestätigte *Regina Smendzianka* ihren Ruf als vollendete Chopin-Interpretin. Das *Leipziger Gewandhaus-Quartett*, dessen „Seele“ der Geiger Gerhard Bosse ist, zeigte ein Spiel, das die große Linie ebenso stark wie das zarteste Espressivo der Melodie getreulich widerspiegelte.

Edmund Volkmann

Bach-Tage 1961

Mühlhausen

Diesen Ehrennamen trugen die vier Konzerte offiziell zwar nicht, doch hätten sie ihn ihrem Rang nach wohl verdient, ganz abgesehen davon, daß Mühlhausen als Bach-Stadt in bezug auf die Pflege der Musik des Thomaskantors ohnehin besondere Verpflichtungen hat. Die Kräfte, die diese Veranstaltung trugen, das staatliche Kulturorchester unter der Leitung von Wolfgang *Helmuth Kodu* und der Mühlhäuser Bach-Chor unter *Heinz Sawade*, haben sich schon beim 36. deutschen Bachfest in Mühlhausen im Jahre 1959 bewährt.

Aus dem Programm eines Orchesterkonzertes in der Kirche heben wir hervor: Das Orgelkonzert op. 1, Nr. 4 in g-Moll von Georg Friedrich Händel und eine Übertragung des Cembalokonzertes d-Moll von Johann Sebastian Bach auf die Orgel, deren Berechtigung durch das Vorgehen Bachs selbst vollauf gegeben ist. *Heinz Sawade*, dem wir diese Übertragung verdanken, saß selbst als überlegener Interpret an der Bach-Orgel. Bei diesem Versuch zeigte es sich, daß man das begleitende Streichorchester durch Bläser-Retuschen wird aufhören müssen, um ein ausgewogenes Klangverhältnis zu erhalten.

Im zweiten Konzert, das als Ratsserenade in der altherwürdigen Rathaushalle durchgeführt wurde, erklang unter der Leitung von *Koch* eine eigene Bearbeitung für Kammerorchester des „musikalischen Opfers“. Ohne die übliche Reihenfolge anzutasten, hatte man durch wohlüberlegte Abwechslung und Mischung von Streichern und Bläsern ein lebendiges, bis zum Schluß sich steigern-

des Musizieren erreicht, als dessen Höhepunkt die Trio-Sonate und das im schweren Prunk des Streich-Kammerorchesters erklingende sechs-stimmige Ricercar zum Abschluß unauslöschliche Eindrücke hinterließen.

Am dritten Abend bot Heinz Sawade Orgelwerke von Bach in einer Vollendung, die wirklich keine Wünsche mehr offen ließ. Den glänzenden Ausklang brachte die hohe Messe h-Moll, in deren Wiedergabe der Mühlhäuser Bach-Chor eine wie selbstverständlich wirkende Meisterschaft errungen hat. Die Namen der Solisten: Mechthild Wenzel, Charlotte Weiland, Hans Joachim Rotzsch und Harro Luhn waren uns schon von früheren Aufführungen des Bachs-Chores her vertraut.

Franz Zeilinger

In der Felsenbühne

Rathen

Mit einer Neuinszenierung von Webers „Freischütz“ krönten die Landesbühnen Sachsen die Feiern anlässlich des 700jährigen Bestehens des Kurortes Rathen im Elbsandsteingebirge und die 25-Jahr-Feier der 1936 mit Kurt Arnold Findeisens „Basteispiel“ eingeweihten Felsenbühne. Mit Ausnahme von Webers „Preciosa“ dominierten bis 1942 Schauspielaufführungen. Die Nachkriegszeit führte zu einem gut dosierten Nebeneinander von Oper und Sprechtheater. D' Alberts „Tiefland“, Smetanas „Verkaufte Braut“, Lortzings „Waffenschmied“ sowie „Zar und Zimmermann“, Bizets „Carmen“ und nunmehr der „Freischütz“ sind mit Erfolg den eigenen Gesetzen einer Naturbühne angepaßt worden, ohne daß die Bemühungen auf Kosten der musikalischen Substanz gingen.

Dieter Blüter-Marell hat in seiner jüngsten Inszenierung der Ouvertüre die von Friedrich Kind gedichteten, von Weber aber nicht vertonten Eremitenszenen vorangestellt. Dieser Auftritt war in die luftigen Höhen der Felslandschaft verlegt worden. Eine gute Textverständlichkeit rechtfertigte das Experiment. Psychologisch wurden damit die späteren Szenen der Agathe gut vorbereitet. Man empfand die Entwicklung dieser Mädchengestalt mehr als sonst. Die Weite der Spielfläche, die Mitwirkung der Natur, vor allem die Entfesselung der Elemente in der Wolfsschlucht, entsprachen durchaus dem Weberschen Geist. Schade nur, daß auf die optische Einblendung der Erscheinung Samiels in diesem Rahmen verzichtet werden mußte. Unter der Leitung von Ernst Herrmann wurden Solisten, Chor und Orchester den gestellten Anforderungen gerecht. Eine Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie — ungewöhnlich in

einem solchen Rahmen —, von Klaus Tennstedt klar geformt, darf als Festgabe im Jubiläumsjahr nicht übersehen werden.

Hans Böhm

KONZERT

Burkhards „Ezzolied“

Dresden

Seit der Uraufführung der Kantate „Die Sintflut“ durch den Kreuzchor ist auch das A-cappella-Schaffen von Willy Burkhard in unserem kirchenmusikalischen Leben fest verankert. Eine bemerkenswerte Sichtweitung ergab sich nunmehr mit der etwas späten Erstaufführung des „Ezzoliedes“ durch die Kantorei am Dom zu Meißen. Domkantor Erich Schmidt hatte das Werk mit vielen jungen Stimmen gründlich vorbereitet und überlegen gestaltet. Das bereits 1927 als op. 19 vertonte Werk nach der Dichtung des Bamberger Priesters Ezzo erinnert in seiner Fünfteiligkeit an den formalen Aufbau der jüngeren „Sintflut“. Die Gesetze des Dramas dürften die Form nicht unwesentlich mitbestimmt haben. Die Textanfänge der einzelnen Abschnitte dieses „Gesangs von den Wundern Christi“ charakterisieren jeweils den Inhalt der musikalisch bildhaft, höchst expressiv gehaltenen Sätze. Bitonale Schichtungen, Härten und Reibungen, packende rhythmische, deklamatorische und dynamische Akzente, die Weite des Tonraumes, hämmernde Ostinati, scharf punktierte Werte und erregende Triolen waren Burkhard gewiß nie Selbstzweck, sondern standen bei ihm im Dienste der Wortausdeutung, der Textexegese. Das außergewöhnliche Werk hinterließ in Dresden und Meißen einen tiefen Eindruck. Es machte erneut deutlich, welch' großen Verlust der allzufrühe Tod von Willy Burkhard für die Musikwelt namentlich im sakralen Raum bedeutet.

Hans Böhm

Klingendes Rokoko

Schloß Brühl

Seit drei Jahren sucht ein junger Musiker, Helmut Müller, so konzert- wie kunstkundig, den sommerlichen Schloßmusiken Kontinuität und Eigenstil zu geben. Mit Bedacht und Glück, wie man beobachten kann. Halb Idealist, halb Realist, ungebrochen aber Musikernatur, Kapellmeister-Organisator, hat er die Mitte gefunden zwischen Schloßattraktion und Konzertakzent. Seine Programme mischen nicht ungeschickt kammerkonzertante Kompositionen des hohen 18. Jahrhunderts. Seine jüngste Parade bot die bisher verschollene Konzertante für Violine, Viola, Streicherchor, Oboen- und Hörnerpaar aus der Komposition von Carl Stamitz, dem Mannhei-

mer Stamitz, über den Mozart auf seinen Westreisen als Sinfoniker ganz zu sich selbst hinfand. Die von Ernst Mayer-Schierning, dem Konzertmeister-Violinisten des Köln-Brühler Schloßensembles, aus Münchener Musikarchiven gehobene konzertante Sinfonie liegt seit kurzem, vom gleichen Kammerorchester bei Odeon eingespielt, auf Schallplatte vor. Für die Übergangszeit zwischen Rokoko und Wiener Frühklassik ein stilistisch aufschlußreiches Stück. Keine Offenbarung, aber wohldisponierte Gebrauchsmusik, erdiger als Mozarts wehmütigdurchwehte Salzburger Konzerte für die gleiche Besetzung. Stamitz wäre auf 1777, Mozart auf 1779 zu datieren.

Heinrich Lindlar

Kraftvolle Akzente

Baden-Baden

Unter den Sendekonzerten des Südwestfunks fand das mit Henryk Szeryng besondere Beachtung, der das Brahms-Konzert im großen Stil seines Meisters Carl Flesch spielte, von Ernest Bour und dem Orchester bestens unterstützt. Umrahmt wurde das Werk durch Glinkas Ouvertüre zum „Leben für den Zaren“ und Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ in geschickter Anordnung der Instrumentalgruppen. Im überfüllten Kurhaus feierte ein fasziniertes Publikum Renata Tebaldi, die unter Leitung von Franco Patané in vorbildlichem Zusammenwirken Verdi und Puccini-Arien sang, hohe mezza-voce-Kultur mit elementarer Tonfülle und phänomenalem Verschmelzen mit der jeweiligen Rolle verbindend. Das ungarische Kammerorchester Budapest musizierte unter seinem auch als Quartettführer hochangesehenen Konzertmeister Vilmos Tatrai Konzerte von Vivaldi und Geminiani bis zu Divertimenti von Mozart, Rossini und dem im Vorjahre verstorbenen Leo Weiner mit feinsten stilistischer Einfühlung und Klangkultur. Nach der feinempfundnen Schumann-Sonate op. 121, begleitet von Carl August Vogt, bestätigte die Geigerin Annemarie Jochum ihr hohes Können in Bachs Solo-Partita E-Dur, deren Stimmgeflecht sehr plastisch hervortrat. Mit Leonore Auerswald gestaltete sie Beethovens Sonate a-Moll op. 23 stilistisch, wie auch die Pianistin sich mit einer Mozart-Sonate als feinsinnige Interpretin auswies.

Friedrich Baser

Strawinsky · Hindemith · Bruckner

Schwerin

Ausgesprochene Aufgeschlossenheit für moderne sakrale Musik, verbunden mit ungewöhnlichem

Verständnis und Einfühlungsvermögen berechtigt und befähigt den Kantor der Schloßkirche, Walter Bruhns, auch an so komplizierte Werke wie Strawinskys Psalmensinfonie (revidierte Fassung von 1948) heranzugehen. Die mühevollen Arbeit der Einstudierung wurde durch den imponierenden Erfolg der Aufführung belohnt. Die Hörergemeinde in der voll besetzten St. Paulskirche geriet unter den Eindruck eines bedeutsamen musikalischen Erlebnisses, und auch die gewiß sehr vielen mit moderner Musik wenig vertrauten oder gar ihr feindlichen Hörer werden sich der bezwingenden Macht dieses von „tiefem Ernst und glühender Frömmigkeit“ erfüllten Werks nicht haben entziehen können. Chor und Orchester (vorwiegend Staatskapelle), von Bruhns sicher geführt, entsprachen den Anforderungen in hohem Maße. Ähnlich ereignishaft gestaltete sich das letzte Konzert dieser Saison der Staatskapelle. Milos Sadlo spielte in Hindemiths Konzert für Violoncello und Orchester (1940) den schwierigen Solopart mit klarem, energischem Ton und überlegener Technik. Vom Orchester unter Heinz Fricke bestens unterstützt, brachte er die vitale Ursprünglichkeit der Partitur zu voller Geltung. Die vierte Sinfonie Bruckners zeigte Dirigent und Staatskapelle auf glanzvoller Höhe ihrer Leistungskraft.

Karl Mewis

Henze und Egk

Hannover

Das Festkonzert, welches das Opernhausorchester Hannover anlässlich seines 325jährigen Bestehens gab, war eine denkwürdige Repräsentation des künstlerischen Leistungsvermögens des führenden Klangkörpers der niedersächsischen Landeshauptstadt und darüber hinaus eine schöne Gedenkfeier eines der ältesten und ruhmreichsten Opernorchester Deutschlands. Das Programm, sinnig und beziehungsreich zusammengestellt, glied einem farbenfreudigen zeitgenössischen Bild, das mit einem gewichtigen historischen Rahmen umgeben war. Welch eine besondere Gunst, Hans Werner Henze und Werner Egk, zwei der bedeutendsten deutschen Komponisten unserer Zeit, gewonnen zu haben, die als Dirigenten authentische Interpretationen ihrer Werke garantierten. Sinnvoller als mit Händel, der ehemals, wenn auch nur kurze Zeit, hannoverscher Hofkapellmeister war, konnte der neue Generalmusikdirektor Wich den Abend nicht einleiten und krönender nicht als mit Brahms' d-Moll-Klavierkonzert, das hier vor über hundert Jahren uraufgeführt wurde, ausklingen lassen. Ausgezeichneter Solist im Brahms-Konzert war Erik Then-Berg. Henzes dritte Sinfonie stellt

eine choreographische Vision um Anrufung, Lob und Beschwörung Apolls dar, sie scheint in erster Linie auf der Ballettbühne beheimatet zu sein. Im Konzertsaal sind solche Ekstasen einer wilden Lebenslust — in denen sich Henze mit dem Erlebnis Strawinsky mit bereits erstaunlicher Selbstständigkeit auseinandersetzt — gewiß nicht für alle Ohren.

Von ganz anderer, deftigerer, unterhaltsamerer Atmosphäre ist die Musik des Münchener Meisters Egk, der seine „Variationen über ein karibisches Thema“ dirigierte. Auch dieser Schöpfung, die der 60jährige Komponist in der Erinnerung an eine Reise zu den Karibischen Inseln schrieb, ist eine Doppelrolle, eine sinfonische und eine choreographische, zugeadacht. Das Werk hat sich in München auf der Ballettbühne bereits unter dem Titel „Danza“ bewährt. Der Beurteiler mag recht haben, daß diese Variationen mit ihrem sinnenfroh abgewandelten exotischen Volksthema, mit ihren prickelnden Rhythmen, ihrem leicht ironischen Unterton, ihrem klangfarbenfrohen Orchesterkolorit im Scherz eine bayerische „Rhapsodie in Blue“ nennen würde. Egk, als souveräner, charmanter Dirigent, tat alles, um den Rhythmus mitreißend und das melodische Leben der sechs Stücke mit dem Orchester so zündend wie nur möglich zu servieren. Es war eine Lust zu sehen und zu hören, mit welcher Begeisterung sich die Musiker des Opernhausorchesters auf den junggebliebenen Elan Egks einstellten.

Erich Limmert

OPER

Moritat, Parodie, Pantomime Köln
Strawinskys Beitrag zum Musiktheater ist komplex wie nur Musiktheater des 20. Jahrhunderts schillernd komplex sein kann. Mischformen, Zwischenformen, Experimentierformen herrschen vor; selbst in seinen dutzend und mehr Tanzwerken. Das Gestische, Parodistische, Grelle, Konturierte triumphiert, die Querständigkeit der Elemente des Lehrhaften, Bildhaften, Ornamental-Fabulösen steht hart ineinander verspannt. Man wird zwischen Frühwerk und Spätwerk Strawinskys Trennstiche ziehen wollen. Es bleibt derselbe Strawinsky. Köln hatte die Kühnheit, drei Bühnenstücke aus der Krisen- und ersten Exilszeit Strawinskys nebeneinanderzustellen: Stücke zu lesen, zu spielen, zu singen, zu tanzen: *Die Geschichte vom Soldaten*, *Mavra*, *Renard*. Auftragsstücke für Freunde, Mäzene, Mittler seiner exponierten Thespiskünste: die versnobte

Pariser Prinzessin de Polignac, den klarinettierenden Winterthurer Industriellen und Kunstsammler Reinhart, den freund-feindlich eifersüchtigen Ballettmanager Diaghilew. Spuren des Improvisatorischen, Pasticcio-artigen, die allen drei Stücken anhaften, machen einen ihrer Hauptreize aus. Für die Bühnenregie verfänglich, verstrickend. Schuh, mit Strawinskys exaktem Theatersinn ausgezeichnet, steckte die Regieaufgaben drei genau zielenden Inszenatoren zu: Hans Bauer das Lehrstück vom Soldaten, Helmuth Matiasek das Schnurrwerk um Mavra, Aurel von Milloss die Tiertanzfabel des Reinecke Fuchs.

Bauer hatte den schwersten Kredit auszutragen. Die vielgespielte Soldatengeschichte ist im Deutschland Brechts regieulich um- und umgewendet worden. Bauer, vom Knittelvers fasziniert, spielt das Volksbuch des Waadtländers Ramuz aus. Die Akzente rutschen in die Moritat. Die Überbreite der Bühne geniert ihn nicht. Statt zu raffen, längt er die Simultanszene. Sein Sprecher, Alois Garg, hat Spaziergänge die Rampe entlang zu machen, angestrengt, wie er stimmangestrengt im Melodram gegen die sieben Instrumentisten kaum ankommt. Für die Binnenformen hingegen gewinnt er genaue Kontrapunkte: Teufel und Soldat, Soldat und Prinzessin. Harald Kreutzbergs Teufelsverwandlungen treffen die frühexpressionistische Pantomimen-Pointierung, die nach ihm bei Gründgens einfroste, bei Marceau zerflatterte. Peter Fricke's Soldat als Schwyzer Auflage Wedekind-Büchners wohl gelungen, Helga Held im Ballerinen-Solo zwischen Tango, Valse und Ragtime präzise charmierend. Spätestens hier fand sich die Kapelle Caridis raumakustisch zurecht. Theo Otto hatte mit Tymian Schneider Bild, Kostüm, Ausstattung zu arrangieren. Ihre Giftfarben allein suggerierten noch nicht. Skizzierte Schmiere, Wanderwagenbühne ergab die stichhaltigeren Eindrücke.

Matiasek, für die Einakter-Buffera um die Husaren-Köchin szenisch verantwortlich, hatte Bauer gegenüber das dankbarere Geschäft, schon aus der größeren Form-Konzentriertheit des Puschkin-Operchens heraus. Rennert, der Mavra zwischen Oedipus Rex und Renard 1954 für Frankfurt stellte, quirlte auf, wo Matiasek jetzt, aus größerer Nähe zur russischen Volkstypologie, draller, deftiger parodierte. Eine im Einschwing-Tempo und im Raumbild bis zum Platzen auf rüde Vitalismen aufgepfropfte Kunst der Opernparodistik. Hier hatten Otto & Schneider ihre beste Bildform gefunden: Folklore, grellbunt auffrisiert; filtrier-

ter Chagall. Husar und Parascha, Hampelmann und Pummelliebchen, dingderb persifliert durch Hermann Winkler und Liselotte Hammes; Mutter Schärtel, Nachbarin Jenckel ihre Quissels-Widerspiele. Ein Triumph der Spielpuppenregie. Nicht immer aber auch der Stimm- und Klangregie. Caridis hatte immer noch nicht ganz zur Partitur, zum Durchstich auf die rhythmischen und instrumentatorischen Klangchiffren gefunden.

Endlich Milloss mit dem Tanzfabularium um Reinecke Voss: hier erschienen Komik und Virtuosität, Drastik und Schärfe auf eine Formel gebracht, Strawinskys Formel geistiger Eleganz, die gleichwohl griffig bleibt. Weder ließ er das parodierende Sängerquartett auf Fuchs und Hahn, Ziege und Katze ins Bild treten noch das wilde Instrumentarium der Bläser, Schläger, Zymbalisten, Solostreicher. Die Pantomime blieb bis in jede Wendung pur und prall allein ersichtlich. Milloss wendet sich, mehr noch als Matiassek, dem Urbanen, Mondänen, dem Artifizialen in Strawinskys Werkidee zu. Die Parodistik gewinnt unter seiner Hand Züge des arbeiter elegantiarum, der Zar Igor in Clarens und Biarritz ja auch schon war. Die freche Kontrapunktik Fuchs und Hahn (*Krisch/Höfgen*) belichtet ein schmiegsamer Orgelpunkt: das Parallelogramm Ziege/Katze (*Söfing/Rombad*). Fünfzehn Minuten tänzerische Kurzweil, nicht aus der Simplifizierung, aber aus Stilisierung, aus Licht und Schwerelosigkeit. Hier hatte auch Caridis mit seinen Musikern die eigentliche, federnde Form ganz gefunden. *Heinrich Lindlar*

BLICK AUF DAS AUSLAND

Österreich: Der neue „Parsifal“ Wien

Die Wiener Staatsoper hat als Eigenproduktion Wagners Bühnenweihfestspiel zuletzt im Jahr 1944 aufgeführt. Nach fünfzehnjähriger Pause sahen wir dann in Wien eine „Parsifal“-Aufführung anlässlich eines Gesamtgastspiels der Württembergischen Staatstheater, Stuttgart. Es war eine Inszenierung von asketischer, zuweilen fast soldatischer Strenge mit der dominierenden Farbe Grau. Aber im zweiten Akt, in Klingsors Zaubergarten, gab es immerhin einige Farbflecke. Herbert von Karajan, der während der vergangenen Jahre, gemeinsam mit Emil Preetorius, Wagners Tetralogie und den „Tristan“ neu inszenierte, hatte sich für „Parsifal“ den Wuppertaler Bühnenbildner Heinrich Wendel geholt und ist noch einen Schritt weitergegangen. Auf der Bühne herrschte durchweg Nacht und Dämmer. Es lachte keine Aue, kein Lenz war da, und auch die Blu-

menmädchen schienen dem Schattenreich entstiegen. Und sogar Kundry, die „Höllenrose“, die einmal als „Du tolles Weib!“ apostrophiert wird, war weder an ihrer Gewandung noch an ihrem Gebaren als solches zu erkennen, sondern erschien, statisch, in einem modern-dezenten Abendkleid.

Schleier, Projektionen und sehr wenig Licht: zweifellos steht hinter all dem ein Konzept. Und dieses wieder dürfte auf dem Axiom beruhen, daß Mystik nur im Dunkeln, im schummerigen Dämmer möglichst ist. Auf diese Weise vermeidet man zwar alle grelle Geschmacklosigkeit, läßt dafür aber vieles, fast alles — im wörtlichen und im übertragenen Sinn — im Dunkel. Aber heißt es auf der Bühne — gleichfalls im wörtlichen und übertragenen Sinn — nicht: Farbe bekennen? Ein klares Bild, schöne, geschlossene Formen und mit Geschmack gewählte, aufeinander abgestimmte Farben brauchen das Licht nicht zu scheuen... Während die Bühne rund viereinhalb Stunden in schleierigem Dunkel lag, kam alles Licht und aller Glanz von den Stimmen und den Instrumenten. Das Vorspiel und den ganzen dritten Akt haben wir so intensiv und nobel im Klang noch nie gehört. Wenn das Gralsthema erklingt, weiß man, wer am Pult steht und wer im „mystischen Abgrund“ vor der Bühne sitzt. Daß Karajan mit den Wiener Philharmonikern herrlich Wagner zu musizieren versteht, wissen wir seit „Walküre“, mit der seinerzeit die Neueinstudierung des „Ring“ begonnen wurde.

Viel Glanz empfing diese festliche Aufführung auch von den Stimmen. Für die Partie der Kundry hatte Karajan gleich zwei der besten Staatsopernsängerinnen eingesetzt, vollkommene Schönheit und stärksten dramatischen Ausdruck vereinernd: Christa Ludwig und Elisabeth Höngen. Souverän in Spiel und Gestaltung der Rolle des Gurnemanz — Hans Hotter, Fritz Uhl als Parsifal war angenehm, wenn auch nicht faszinierend in der Erscheinung, und sang mit kultivierter, nicht immer ganz durchdringender Stimme die hochnotpeinliche Partie. Eberhard Wächter hat zwar schon Bayreuther Weihen empfangen, schien uns aber doch, was Persönlichkeit und Ausdruck betrifft, als Amfortas überfordert. Bei den Blumenmädchen gab's ein Luxusangebot schönster, kostbarster Stimmen, wie sie wohl nur die Wiener Staatsoper an solche kleine Partien verschwenden kann: Hilde Güden, Anneliese Rothenberger, Gerda Scheyrer, Margarete Sjöstedt, Gundula Janowitz und Biserka Cvejic.

Orff · Purcell · Strawinsky Wien

Premieren neuer Werke sind in der Wiener Staatsoper noch seltener als in anderen großen Opernhäusern. Eine Uraufführung gab es in Wien schon seit vielen Jahren nicht. Man hält sich hier lieber an das bereits Erprobte. Zu diesen Werken zählt ja auch schon Orffs „*Oedipus der Tyrann*“, dem die ungekürzte und unveränderte Nachdichtung Hölderlins zugrunde liegt. Der Gesamteindruck war stark — und zwiespältig. Wenn nach langen, psalmierenden Partien und lapidaren Chorsätzen plötzlich allerbanalste Tangorhythmen erklingen, oder wenn man bedenkt, um welchen Preis da die Wortverständlichkeit des Textes geopfert wird — so kommen einem Zweifel an der Gültigkeit dieser Interpretation der Antike mit den Mitteln des zeitgenössischen Musiktheaters. Günther Rennerts stilisierende Regie, die auf dem Stuttgarter Konzept beruht, aber bemüht war, verschiedene Details zu verbessern, sowie das großlinige Bühnenbild Casper Nehers trugen wesentlich dazu bei, den Gesamteindruck ins Positive zu wenden. Bewundernswert in den Hauptpartien Gerhard Stolze, Helmut Krebs und Christl Goltz. Angenehm überrascht war man von den Wiener Philharmonikern, die dieser von der klassisch-symphonischen Norm so weit abweichenden Partitur eine ebenso sorgfältige wie klangschöne Wiedergabe zuteil werden ließen. Das war vor allem wohl Heinrich Hollreiser zu danken, der in Wien sowohl auf dem Konzertpodium wie am Pult der Staatsoper — in den „*Trionfi*“ — sich als Orff-Spezialist ausgewiesen hat. Während der ersten halben Stunde verließen immer wieder einzelne Zuhörer den Raum. Sie hatten eine „normale“ Oper erwartet und fühlten sich betrogen. Aber diejenigen, die bis zum Schluß aushielten, schienen beeindruckt und applaudierten minutenlang allen Ausführenden, die diese Anerkennung ja auch redlich verdient hatten.

Einen kontrastreichen und interessanten Abend gab es im Redoutensaal der Wiener Hofburg. Auf Purcells Oper in vier Bildern „*Dido und Aeneas*“, die um 1689 für die Mädchenschule von Chelsea geschrieben wurde, folgte Strawinskys „*Geschichte vom Soldaten*“ aus dem Jahr 1918. Zunächst: zweimal großartige, originelle und fesselnde Musik. Bei Purcell gerät man immer wieder in den Bann seiner dunkel-schwermütigen Lyrik, eines erhabenen Trauertones, der ergreift, und eines edlen Pathos, das trotz seiner Größe auch der feinen subjektiven Züge nicht entbehrt. Strawinskys bereits klassisch gewordene Partitur ist für

sieben Instrumente geschrieben und zeigt eine ähnliche Besetzung, wie die Dixieland-Band. Die einzelnen Nummern sind von originellster Erfindung, kaum überbietbarer Konzentration und höchst einprägsam in ihrer harten polytonalen Sprache. Der eminent gestische Charakter dieser Miniaturesätze macht jede szenisch-tänzerische Realisierung zu einer interessanten und lohnenden Aufgabe. Wenn die Wiener Staatsoper solche Werke aufführt, so kann man sicher sein, daß sie in einer Luxusbesetzung geboten werden. In der Purcell-Oper sangen Irmgard Seefried und Walde mar Kmentt die Hauptpartien, und Anneliese Rothenberger, Grace Hoffman, und Laurence Dutoit ergänzten das Ensemble schön singender und bezaubernd aussehender Damen. Die Geschichte vom Soldaten las, intelligent und mit vielen feinen Nuancen, Boy Gobert, nach dessen Text Kurt Heintel als Soldat agierte, während Harald Kreuzberg den Teufel und die Prima Ballerina der Wiener Staatsoper, Christl Zimmerl, die Prinzessin tanzten. Für den Regisseur, besonders aber für den Bühnenbildner Stefan Hlawka war es wesentlich leichter, die Purcell-Oper in den Rahmen des Redoutensaales einzupassen. Denn Strawinskys Jahrmarktbühne bildete einen recht harten Kontrast zu den Gobelins und den Goldverzierungen des Prunksaales in der Kaiserlichen Hofburg. Aber die Musik und das Spiel waren so faszinierend, daß man die „unpassende“ Umgebung völlig vergaß.

Brahms im Brahms-Saal

Wien

Es ereignete sich der seltene Fall, daß mehr als sechs Jahrzehnte nach eines berühmten Komponisten, eines unbestrittenen „Klassikers“ Tod von diesem ein Werk uraufgeführt wird. Hier handelt es sich um fünf *Ophelia-Lieder* (nach Texten von Shakespeare in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung), die Brahms 1873 auf Bitten seines Freundes, des Schauspielers Josef Lewinsky, für dessen damalige Braut und spätere Frau, die Tragödin Olga Precheisen, schrieb. Brahms hat nur ungern und sehr selten solche Gelegenheitsarbeiten ausgeführt, aber die schwermütige Stimmung dieser Gedichte mag ihn angesprochen haben, und er wollte natürlich auch seinem Freund gefällig sein. Olga Precheisen, der das Brahms-Manuskript gewidmet ist, nahm die Lieder nach Prag mit, wo sie sie bei ihrem dortigen Debüt — ohne die beigegebene Klavierbegleitung — sang. Dann wurden, soviel wir wissen, die Ophelia-Lieder nie mehr gesungen. Der Wiener

Musikschriststeller, Musikpädagoge und bekannte Liedbegleiter Erik Werba stellte fest, daß die Lieder noch nicht wieder aufgeführt wurden, und empfahl sie der Wiener Staatsopernsängerin Hilde Rössel-Majdan für das Programm ihres nächsten Liederabends. Diese fünf Einminutenstücke, mit einfachster, an Brahms' Volksliedbearbeitungen erinnernder Klavierbegleitung versehen, sind dem englischen Vokalstil, etwa eines Purcell oder Dowland, sehr nahe. Zu ihrer elegisch-schwärmerischen Grundstimmung passen gut das altertümliche Sequenzieren und die fließenden Baßgrundierungen. Hilde Rössel-Majdan hat diese schönen, kostbaren Liedchen mit noblem Ausdruck und dunkeltimbrierter Alt-Stimme vorgetragen, und Erik Werba hat, wie immer, sensibel und klangschön begleitet. *Helmut A. Fiedtner*

Oper in Schönbrunn

Wien

Die „Wiener Kammeroper“ spielt nicht nur jeden Sommer im Schönbrunner Schloßtheater, sie bringt auch stets ein paar „Ausgrabungen“. Der ambitionierte Dirigent Hans Gabor hat stets einige Partituren aus dem vergessenen Schatz der Opera buffa als Überraschung bereit und damit zumeist schon den Erfolg in der Tasche. Nicht immer. Manches Vergessene bleibt besser vergessen, aber vieles versteht er doch erstaunlich wieder lebendig zu machen. Diesen Sommer gelang ihm dies vortrefflich mit dem Stück „Gelegenheit macht Diebe“ von Rossini. Die Textbücher der „Buffa“ sind Variationen eines einzigen Themas, die Musik eine sprühende Vielfalt um dieses Thema, meist lebendiger als die ernstesten Opern aus dieser Zeit. So auch hier. Bilder, Koffer, Personen werden vertauscht und verwechselt, es geht bunt und unwahrscheinlich zu, doch der musikalische Schwung trägt diese Figuren vergnüglich durch die beiden Aufzüge, und das Vergnügen teilt sich dem bereitwilligen Publikum mit, obwohl gewiß kein Staatsopernniveau erreicht wird. Immerhin hatten Hans Kraemmer und Ruth Rohner Format und Profil. Die zweite Premiere bildete das deutsche Singspiel „Zaide“ von Mozart, gleichsam eine „Entführung aus dem Serail“ in Taschenformat, also dem Typ der Türkenoper angehörend. Der Text gibt sich ernster und damit langatmiger. Bühnenbilder und Kostüme sind ebenso hübsch wie geschickt dem Rahmen des barocken Theaters angepaßt, die Musik ist zuweilen, besonders in den Ensembles, köstlicher Mozart. Lois Laverty bot in der Titelrolle eine stimmlich und darstellerisch sehr ansprechende Leistung. Ihr sekundierten Jan Dierkes,

Albert Antalffy, besonders aber Gale Doss als Sultan und Rudolf Wasserlof als Osmín in der einzigen komischen Szene.

In beiden Premieren vermodete Hans Gabor das Wiener Rundfunkorchester durch schwungvolle und doch exakte Führung zu ausgezeichnete Leistung aufzustacheln, die vom internationalen Publikum besonders bedankt wurde. *Franz Krieg*

Italien: Monteverdi

Rom

In der Accademia di Santa Cecilia erlebten wir ein Konzert mit Madrigalen und Duetten von Claudio Monteverdi, die durch ihre große Schönheit beeindruckten. Die Madrigale „Tempo la cetra“, „Ogni amante è guerrier“ und „Perchè t'en fuggi o Fillide“ offenbarten alle Ausdruckskraft des Cremonenser Komponisten. Caccini und Peri müssen sich gegenüber diesem Genius der Musik beugen, wie alle diejenigen sich beugen müssen, die allzusehr die Polyphonie mißbraucht hatten. In den Duetten „Perchè fuggi“, „S'el vostro cor“ und „Tornate o cari baci“ wird das beschreibende Element in Klang umgesetzt, und nun gewinnen der zarte Pinselstrich, die Schattierung, der Zauber, sogar eine gewisse sinnliche Schwäche einen neuen Wert, der die Formeln der Zeit und die Technik überwindet, um einen Ausdruck zu erreichen, eine Grazie, eine Melancholie, ein Funkeln, wie es die bezaubernden venezianischen Farben heraufbeschworen haben. Manchmal ist die Zwiesprache von absoluter Echtheit, ein andermal, wie in einigen Madrigalen des 8. Bandes, ergibt sich ein farbiger Wechsel, so daß man an die Kontraste des Lichts und an das Funkeln und Glitzern der venezianischen Lagune denken könnte. Die Seele der ganzen Aufführung war der Tenor Herbert Handt, der auch das Orchester führte, ohne zu versäumen, auf dem Spinett zu „intonieren“. Neben ihm sind als weiterer tüchtiger Tenor Rodolfo Malacarne und der prachtvolle Baß James Loomis zu nennen. Von den Instrumentalisten verdienen der Lautenist Rolf Rapp und der Cembalist Nario Caporali besonders erwähnt zu werden. *Mario Rinaldi*

Argentinien: Pianisten

Buenos Aires

Kaum übersehbar der Pianistenreigen! Zunächst ein junger Gieseking-Schüler aus Kanada: Malcolm Troup, der sich in die vorderste Reihe stellte: Beethovens Hammerklaviersonate, aufwühlend und in mystische Tiefen hinabtauchend, mit unerwarteter Größe, Reife und seelischer

Tiefenperspektive erlebt und gespielt. Coplands zerflatterndes Klaviergedicht, Alban Bergs noch tristanverhaftete Sonate, ein geniales Folklorestück des Brasilianers Villalobos sowie Schumanns Phantasiestücke erhielten dramatische Konturen und erregende Bildkraft. Friedrich Gulda, der Österreicher, Ultratechniker und als solcher hier maßlos überschätzt, entzauberte das Haydn-Konzert; er ließ in Beethovens Klavierkonzerten gläserne, seelisch kaum differenzierte Klangketten hören und bot sie als tadellos bewältigte Exerzitien, ohne an seelische Bezirke zu rühren. Der junge Pole André *Tschaikowsky* stellte sich mit Bachs Goldbergvariationen verheißungsvoll vor. Bei Chopin, Schubert und Prokofieff, weniger bei Mozart war alles gestochen scharf, aber doch von organischer Elastizität. Der 17jährige Argentinier Daniel *Barenboim* zeichnete die heroische Sprache der Hammerklavierkonzerte nur schattenhaft nach. Im d-Moll-Konzert von Brahms übertrifft ihn sein 18jähriger Landsmann Bruno *Leonhard Gelber* bei weitem durch die Größe im Al Fresco des ersten, die Wärme und Mystik des zweiten, die rasante Virtuosität des letzten Satzes. Gelber spielte in Soloabenden Schumanns *Carnaval*, Chopin, Debussy und Ravel mit rauschhaften Orchesterfarben und einer Kantabilität, die seine Berufung zu einer großen Laufbahn aufs neue bewies.

Der Pole Witold *Malczewsky*, heiß umstritten als Chopin-Interpret, aber dennoch vor ausverkauften Häusern konzertierend, faßt den großen Klavierpoeten linear, derb, fast rauh auf, grundverschieden von aller Konvention und sieht in ihm mehr den Vertreter einer im Volkstum wurzelnden Kunst als den Aristokraten des Salons. Der Ungar Georg *Szandor* ist der berufene Apostel Béla Bartóks. Die toccatahafte Rhythmik in den Eksätzen des zweiten Klavierkonzertes war von stählerner Monumentalität; die geheimnisvolle Zwiesprache des Tasteninstrumentes mit Streichern und Pauke im Mittelsatz wurde in magische Sphären erhoben. Der Chilene Claudio *Arrau* bezauberte sein Publikum durch die ins Riesenhafte anschwellende Protuberanz seiner Klangmischungen, aber auch durch die Geistigkeit im Variationensatz der letzten Klaviersonate Beethovens, den tastenstürmenden Schwung bei Schumann, die impressionistisch schillernde Palette und die barock-düstere Tonwelt in Ravels „*Gaspard de la Nuit*“. Er umkleidet auch die Klassiker mit geheimnisvollem Halbdunkel und schwelgt in einer zwar formell gebändigten, aber

sehr subjektiven Übertragung des Klavierstils ins Orchesterale.

Ganz anders der Deutsche Carl *Seemann*, mit den Klavierminiaturen der hohen Opuszahlen von Brahms, mit Mozart, der aus dem Konstruktiven heraus empfunden und doch nicht konstruiert war, dem dritten Beethoven-Konzert, gespannt und männlich, eher bedächtig als stürmend, mit dem strengen Willen, nicht das Tastengefühl des beginnenden 20. Jahrhunderts, sondern das schlichte Empfinden um 1800 zu treffen und ohne falsche Zutaten wiederzuerwecken, phrasenlos, sachlich und doch nicht trocken. Auch bei Schubert wird die kristalline Urform herausgeschält mit bewußtem Verzicht auf virtuose Feuerwerkseffekte, aber mit einem deutlichen Nebenklang von Orgelregistrierung — so etwa, denkt man, habe Clara Schumann gespielt.

Johannes Franze

Chile: Aus dem Konzertleben Santiago

Bedauerlicherweise hat das jüngst ins Leben gerufene Kammerorchester von Las Condes, einer am Fuße der Cordillere liegenden Villenvorstadt Santiagos, sich kaum eine Saison behaupten können. Jedwede Initiative für solche Art musikalischer Betätigung muß begrüßt werden, und die städtischen Verwaltungen sollten diesen Bestrebungen ihre Hilfe angedeihen lassen. Eine künstlerisch hochwertige und stilgerechte Aufführung der „*Dreigroschenoper*“ darf erwähnt werden. Die Theatergruppe der chilenischen Staatsuniversität hat einmal mehr bewiesen, zu welch erstaunlichen Leistungen sie sich erheben kann.

Von großem Interesse waren diesmal die Konzerte des Orquesta Filharmonica. Die Ankündigungen haben eine Hochflut erstklassiger Dirigenten und Solisten in Aussicht gestellt. Leider hat ein unverantwortlicher Ehrgeiz vielfach das Niveau des jungen Orchesterkörpers beängstigend herabgedrückt. Das Orchester steht vor überaus schwierigen Aufgaben; man gibt ihm keine Gelegenheit, durch genügend Proben, Konzerte, Ballett — oder Opernaufführungen vorzubereiten. Darum darf eine verantwortliche Leitung sich nicht der Einsicht verschließen, der Überflut von Veranstaltungen und einer völligen Überanstrengung der Orchestermmitglieder entgegenzutreten.

Einem so bekannten Dirigenten wie es der Leiter des Boston Pops Orchesters, Arthur *Fiedler*, ist, fehlte es an Kern und Charakter. Fiedler hinterließ einen nichtssagenden Eindruck, und das war bedauerlich. Schließlich war mit diesem Konzert

nicht nur die 150jährige Wiederkehr des Jahres der nationalen Unabhängigkeit gefeiert worden, sondern das Teatro Municipal ist nach zweijähriger Renovierung wieder dem Zwecke seiner Bestimmung übergeben worden. Das eigentliche Eröffnungskonzert des Philharmonischen Orchesters unter seinem ständigen Leiter Juan *Matteucci* blieb in den Orchesterfarben stumpf, doch ist ansonsten präzise und sauber musiziert worden. Pedro *d'Andurain* als Solist im Violinkonzert von Brahms hinterließ den denkbar besten Eindruck. Der erste Gastdirigent, Pablo *Komlos*, hatte viel Mühe, das Orchester über die Hürden zu führen, doch brachte die Ausdruckskraft des Dirigenten ein tadelloses Zusammenspiel zuwege. Komlos erwies sich als ein fachkundiger und temperamentvoller Orchesterleiter in Webers „Freischütz“-Ouvertüre, Smetanas symphonischer Dichtung „Moldau“ und Beethovens siebenter Symphonie. Als Solist des Fagottkonzertes von Mozart überraschte Emilio *Donatucci*. Im dritten Konzert unter Komlos machte sich eine ziemliche Abgespanntheit durch Überbeanspruchung des Orchesters bemerkbar. Strawinskys Feuervogel-Suite fehlte das Feuer, Tschaikowskys fünfte Symphonie wurde zu langweilig und stimmungslos heruntergespielt, und Alberto *Dourthé* interpretierte fade das Violinkonzert von Mendelssohn. Zum ersten Male besuchte der in Panama ansässige Komponist Roque *Cordero* Chile, welcher sich mit zwei eigenen Werken vorstellte: Adagio tragico und seine Sinfonie No. 1. War Cordero als Vermittler seiner Werke ein absolut zuverlässiger Deuter, so stand er der Musik Mozarts und Mendelssohns schier hilflos gegenüber. Der Schönheit von Dvořáks Cellokonzert mit Bernhard *Michelin* als Solisten, war Roque Cordero nicht gewachsen, und man bangte um den Ausgang des Konzertes.

Unter Leitung von Gustav *König* standen die nun folgenden Konzerte. Im ersten Programm bevorzugte er reichlich strapazierte Werke. Schuberts „Unvollendete“, Mozarts „Kleine Nachtmusik“, seit je schon ein Prüfstein für ein angemessenes Orchester, und zwei Ouvertüren Wagners. Auf bereits wesentlich höherem Niveau stand das zweite Konzert. Abgesehen von kleinen Schönheitsfehlern, war der Gesamteindruck gut. Beethovens „Pastorale“, klar und scharf umrissen; die beste Leistung dieses Abends: Beethovens Violinkonzert. Der französische Geiger Christian *Ferras* erfüllte alle Wünsche, die man von einem Künstler von Format erwartet. Ausgezeichnete

Technik, einwandfrei sauberes Spiel, Temperament und Musikalität. Zwischen dem Solisten, Dirigenten und Orchester gab es volles Einverständnis, und das Publikum sparte nicht mit Beifall. Die dritte Leonoren-Ouvertüre in dramatisch geballter Wiedergabe zeigte den Essener Generalmusikdirektor von der besten Seite.

Im nächsten Konzert sah man mit berechtigter Teilnahme der vierten Symphonie von Brahms entgegen. Eliane *Ridiepin* interpretierte Ravels G-Dur-Klavierkonzert gewissenhaft und überzeugend. Abschließend eine überaus humorvolle und treffende Deutung von Strawinskys Suite No. 2. Gustav *König* stellte in seinem Schlußkonzert Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag heraus; eine liebevolle und von warmem Empfinden durchdrungene Auslegung zeichnete die Darstellung aus. Von unseren eigenen Solisten machte im Oboenkonzert von Richard Strauss der junge Enrique *Peña* von sich reden. Den stärksten Erfolg hinterließ König mit Brahms' erster Symphonie. Hier wurde man vollends für manch vorausgegangene Mittelmäßigkeit entschädigt.

Von den Gastdirigenten, die mittlerweile hier debütierten, war das Erscheinen von Laszlo *Somogyi* am Pult der Philharmoniker ein Lichtblick. Unter Somogyis Stab erreichte das Orchester eine achtungswürdige Höhe. Lily *Kraus* in Mozarts d-Moll-Klavierkonzert beeindruckte durch Wärme und geistvolle Ausdrucksweise. Zu den übereifrigen Repetitionen des Orchesters zählt Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt“. Dank einer vortrefflichen Aufführung hatte man genug Gelegenheit, das an Schönheit reiche Werk zu bewundern. Das zweite Somogyi-Konzert bescherte uns Händels „Wassermusik“, Serge Prokofieffs Klavierkonzert No. 3 und Beethovens 5. Symphonie. André Tschaikowsky, ein hochintelligenter Pianist, dem alles mühelos in den Schoß fiel, so daß der Dirigent Mühe hatte, das Orchester über die Klippen zu führen. Beide Künstler verstanden es, unserem Publikum die ganze Genialität des Werkes zum Bewußtsein zu bringen. Mit großer Verve ging Somogyi an die fünfte Symphonie Beethovens. Derartige Ermunterungen taten dem Orchester und Publikum wohl.

Ottorino Respighi mit seinem Klanggemälde „I fontane di Roma“ fand in Juan *Matteucci* einen warmen Befürworter. Mario *Miranda* spielte gewandt und beifällig das Klavierkonzert von Mozart, KV 453 und das Konzert No. 3 in c-

Moll von Beethoven, stets umsichtig begleitet von Matteucci und seinen Philharmonikern.

Obwohl nichts Außergewöhnliches geboten wurde, war die Ausbeute doch eine schöne. Tout comprendre c'est tout pardonner!

In aner kennenswerter Weise vermittelten uns Hans Löwe (Cello) und Elvira Savi (Klavier) in drei Konzerten die fünf Sonaten und drei Variationen für Violoncello und Klavier. Hier durfte man nicht allein das reiche Können bewundern, sondern in Stil und geistiger Durcharbeitung ist Hervorragendes geleistet worden. Bei anderer Gelegenheit spielte Elvira Savi die 24 Präludien von Chopin, und das Cuarteto Santiago brachte Bartóks Quartett No. 1 zum Vortrag.

Enrique Iniesta, der hiesige Konzertmeister, bildete aus Mitgliedern des Symphonieorchesters ein neues Streichquartett. Des Brasilianers Camargo Guarnieri fünf Kinderstücke waren für das junge Quartett eine respektable Feuertaufe. In Beethovens op. 132 und Schumanns Klavierquintett, mit der Pianistin Giacosta Corma fehlte es den Nachwuchskünstlern an Gewandtheit und Ausdruck.

Von ausländischen Gästen waren vor allem willkommen Ania Dorfmann, eine Pianistin ersten Ranges, auf jedem Gebiet bewandert — das Drolc-Quartett zeichnete sich aus durch vorzügliche Ensemblekunst, gute Klangwirkung und wunderbares Verstehen, auch jedem Werk gerecht zu werden. Einen auserlesenen Kunstgenuß bot das „Orchestra d'Archi di Milano“. Fabelhafte Technik, edelste Tonvollkommenheit boten die Artisten, Meister der Filigran-Arbeit. Störend wirkte nur der dirigierende Geiger Michelangelo Abbado durch oft zu spröde und unsaubere Bogenführung.

Erwin Herper

Amerika: Von der Met

New York

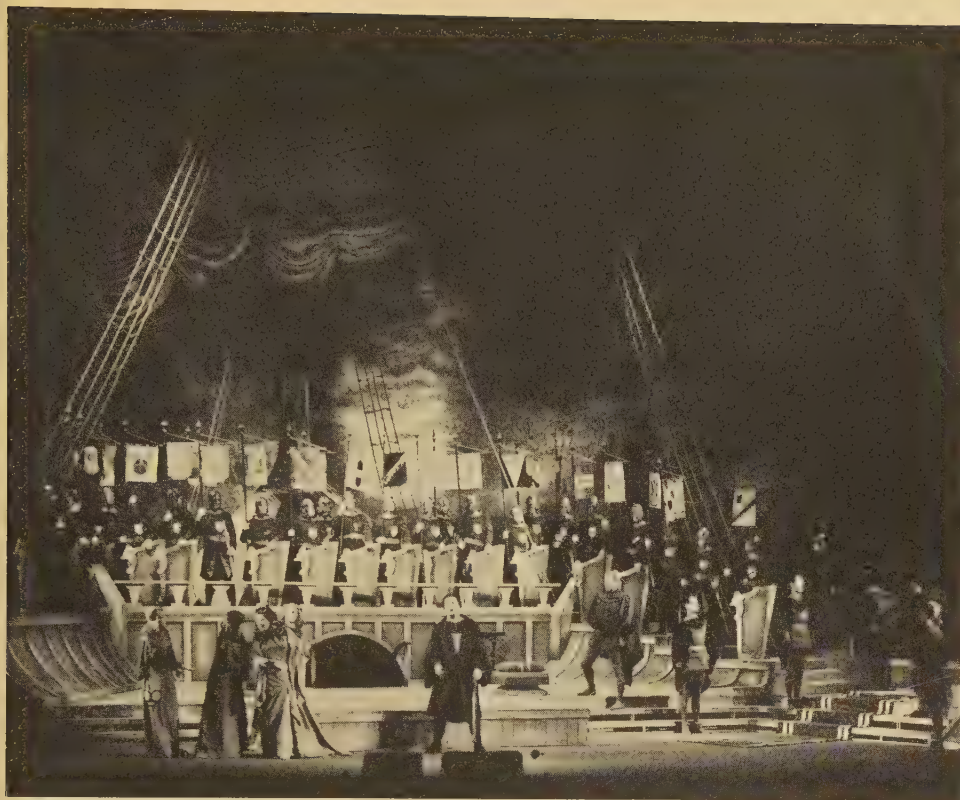
Das Ende der Saison war an der Metropolitan Opera in New York vor allem durch die Gastspiele von Birgit Nilsson geprägt, sowie durch die Neuinszenierung von Puccinis „Turandot“ unter der Leitung von Leopold Stokowski, in der Birgit Nilsson die Turandot verkörperte. Darüber hinaus gab es Wiederaufnahmen von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ und Verdis „Don Carlos“ und das Met-Debüt der Koloratursopranistin Gianna d'Angelo als Gilda in „Rigoletto“.

Leider war die szenische Realisation des „Tristan“ völlig ungenügend: Dieses Werk in ein nach

Pappe und Leim riechendes naturalistisches Gewand gezwängt — das nimmt man heute, zehn Jahre nach den ersten „Neubayreuther“ Aufführungen, einem Institut wie der Met nicht mehr ab. Dieses im wahren Sinne des Wortes „Gesamtkunstwerk“, in dem das Unbewußte eine so hervorragende Rolle spielt und in dem Musik und Text zu vollkommener Einheit verschmelzen, um dieses Unsagbare auszudrücken und zu symbolischer Bedeutung zu überhöhen, verträgt keinen szenischen Ballast, der vom Wesentlichen der Aussage so stark ablenkt wie hier die Bühnenbilder von Theo Otto und die Regie Herbert Grafs.

Birgit Nilsson als Isolde und Ramon Vinay als Tristan, beide in ihrem Spiel auf das Wesentlichste an Gestik und Mimik beschränkt, nahmen sich denn auch zu Beginn in diesem Rahmen etwas fremd aus. Was diese Sängerin allerdings an Stimme und Gestaltungsfähigkeit zu geben vermag, das grenzt ans Unwahrscheinliche. Ramon Vinays Timbre scheint für italienische Partien mehr als für Wagner geeignet zu sein, und es gelang ihm nicht, die Partie gesanglich restlos zu erfüllen. Irene Dalis war als Brangäne eigentlich nur im zweiten Akt wirklich gut; im ersten Akt klang ihre Stimme angestrengt. Mignon Dunn, eine junge amerikanische Nachwuchssängerin, war dagegen stimmlich eine hervorragende Brangäne, die nur noch etwas mehr Bühnenerfahrung nötig hat, um auch darstellerisch über der Partie zu stehen. Walter Cassell war ein bewegender, großartiger Kurwenal, Jerome Hines ein stimmlich imponierender König Marke. Joseph Rosenstock war der sehr kompetente Dirigent der Aufführung. Er unterzeichnete eher als zu intensivieren und brachte dadurch eine gewisse kühle Klarheit in seine Interpretation.

Im letzten „Rigoletto“ der Saison machte Gianna d'Angelo ihr Debüt als Gilda. Hinter dem italienischen Namen verbirgt sich allerdings eine bildhübsche junge Amerikanerin mit einer großen Koloraturstimme. Die junge Künstlerin setzt ihre Stimme sehr gekonnt ein und neigt nur gelegentlich zum Forcieren. Ihr Spiel war im ganzen zu reif — man vermißte die jungmädchenhafte Anmut und Unschuld im Liebesduett mit dem Herzog im ersten Akt, wodurch die Szene mit Rigoletto im dritten Akt viel von ihrer inneren Spannung verlor. Robert Merrill war ein hervorragender Rigoletto. Seine herrliche, warme Stimme ist aller Nuancen fähig, von größter Zartheit in den



Wagners „Tristan“ in der Metropolitan Opera in New York. Irene Dalis, Birgit Nilsson, Karl Liebl, Walter Cassel

Foto: Mélancon

Szenen mit Gilda bis zum wütenden Haß im Racheschwur gegen den Herzog. William Wildermann war der ausgezeichnete Sparafucile und Louis Sgarro ein imponierender Monterone. Nino Verdi war der zuverlässige Dirigent der Aufführung.

„Don Carlos“ ist eine der älteren Inszenierungen der Met, und die Wiederaufnahme in dieser Saison brachte vor allem neue Stimmen — ohne jedoch wenigstens die größten Fehler in der Inszenierung auszumerzen. So war der Gesamteindruck, den die Regisseurin Margaret Webster erreicht hat, mehr als zwiespältig: Es gab „Ausstattungs-Oper“ jedoch ohne die dazu nötige prunkvolle Ausstattung. Der strukturelle Aufbau des „Don Carlos“ ist so, daß unbedingt ein gut aufeinander eingespieltes Ensemble vorhanden sein muß. Und obwohl hier im einzelnen schöne Stimmen am Werk waren, wurde eine geschlossene Gesamt-

leistung nicht erreicht. Dem Dirigenten Nino Verdi gelang es nicht, vom Pult her die nötige Spannung und Einheitlichkeit zu erzielen. Ohne Leonie Rysanek als Elisabeth, die diese Figur konsequent bis zum Höhepunkt ihrer großen Arie im letzten Akt aufbaute, wäre die Vorstellung über ein routiniertes Mittelmaß nicht hinausgekommen. Eugenio Fernandi als Don Carlos war jung und sympathisch, mit einer frischen Stimme, die er leider recht oft forciert einsetzte und dann zu tief sang. Jerome Hines als stimmungsgewaltiger Philipp II. ließ Subtilität vermissen. Frank Guarrera gab den Posa als unreifen, unüberlegten Jüngling und konnte trotz seiner großartigen stimmlichen Mittel nicht ganz überzeugen. Irene Dalis machte durch ihr blendendes Aussehen die Eboli zu einer wirklich glaubwürdigen Figur und mit ihrem großartig gesungenen „O don fatale“ riß sie das Publikum zu Ovationen hin.

Ruth Uebel

MUSICA-UMSCHAU

MUSIKALISCHER KALENDER

Oktober

„Gilb tanzt das Laub am dürrn Schaft. Die Kelter preßt den holden Saft. Sankt Gall heimst, was er nicht gebaut. Simon und Juda schneidt das Kraut.“ Die Worte Josef Weinhebers gelten dem Oktober. Sie kennzeichnen den Monat als eine Zeit des Überganges, der Reife, der Trauer und der Verheißung. Buntcs Laub — das ist das Zeichen der sterbenden Natur; doch auch Frucht trägt sie noch zu voller Ernte. Die Rebe reift, und Kelter und Wein werden zum Sinnbild innerer Aufgeschlossenheit. Kein Wunder, daß im Lied dieser Zeit der Wein eine besondere Rolle spielt. Man denke dabei nicht an billige Gesänge, die den Wein preisen. Erinnert sei vielmehr an Lieder aus alter Zeit, die den gleichen Themenkreis zum gedanklichen Vorwurf haben. Wie aufgeschlossen man beispielsweise im Barock für das Weinlied war, das läßt sich besonders bei Adam Krieger nachweisen. Ein Schüler Samuel Scheidts in Halle und späterer Kammerorganist in Dresden, gehört er zu den genialsten Liederkomponisten des Barock. Eine ganze Reihe von fröhlich gestimmten Herbstliedern, die immer um den Wein kreisen, kennen wir. In dem Lied „Wohlan, laßt uns nun lustig sein“ weiß der ehrbare Musicus eine recht herzhaftc Melodie auf den Rebensaft zu singen. Er preist auch den Wein der einzelnen Landschaften. So beginnt ein Lied von ihm „Seht doch, wie der Rheinwein tanzt“, und nun folgt ein Lobgesang auf die Weinlese am Rhein. Aber Adam Krieger kennt auch den Neckarwein. Er singt: „Es kann nichts Bessres sein als unser Neckarwein. Sein Lob ist fast unzählig, er macht die Menschen fröhlich und ist nicht gar zu hitzig, drum bleiben wir fein witzig, stimmt alle mit mir ein: Es kann nichts Bessres sein.“ Die schwungvolle Weise hat Krieger für zwei Singstimmen entworfen. Freilich ist es kein kunstvolles Duett geworden, sondern die Stimmen bewegen sich in schlichter, volkstümlicher Art, und nur gelegentlich machen sich Ansätze zu kontrapunktischer Führung bemerkbar. Doch nicht genug damit, in einem weiteren Lied heißt es: „Rheinwein, Rheinwein muß es sein.“ Hübsch auch, wie Krieger in einem Satz für zwei Stimmen ein weiteres Loblied auf den Wein anstimmt. Er singt da: „Der edle Wein ist doch der beste Schieferdecker; sein goldner Schein macht

alle Menschen etwas kecker. Ich wundre mich, daß er so klettern kann und steigen und macht, daß sich die großen Häupter für ihn neigen.“ Rheinlieder, Weinlieder — sie erwachsen aus der Zeit der Weinlese. Die reifende Rebe aber ist Sinnbild des Monats Oktober. Die Natur findet auch in diesem Monat ihren Niederschlag in beschwingter musikalischer Gestaltung. e.

IN MEMORIAM

Ferdinand Hiller

Zur 150. Wiederkehr seines Geburtslages

Wir sollten Ferdinand Hiller eine Kerze entzünden, nicht nur dem Komponisten der Opern „Konradin“ und „Der Advokat“, des Oratoriums „Die Zerstörung Jerusalems“, sondern dem unvergessenen Organisator und Leiter der Niederrheinischen Musikfeste, dem exakten Dirigenten Ferdinand Hiller wie dem Kritiker und Musikologen, wenn wir nur an seine „Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunkts“ oder an das 1864 edierte Werk „Die Musik und das Publikum“ denken. Kahl äußert sich über Hiller, daß er das seit 1850 genannte Konservatorium, 1925 in Staatliche Hochschule für Musik umbenannte Institut „durch Ausweitung des Lehrplans (Ausbildung von Berufsmusikern jeder Art) und bedachtsame Auswahl von Lehrkräften zu einer der besten musikalischen Bildungsstätten Deutschlands“ gemacht hat. Asaria spricht von Hiller: „eminent als musikkritischer Beobachter und Polemiker“ ist er gewesen, um genau jene Jahre aufzuzählen, in denen er „der Stadt Köln den Ruf einer rheinischen Musikmetropole“ verschaffte. Später mußte Hiller, der gebürtige Frankfurter, seine Ämter niederlegen. Einen Johannes Brahms als seinen Nachfolger zu bewegen, schlug gänzlich fehl.

Eine Kerze für Ferdinand Hiller heißt, nicht nur seiner Verdienste zu gedenken, nicht nur theoretisch zu danken, sondern Zwiesprache mit ihm zu halten. Dazu gehört es, daß wir uns der Mühe unterziehen, sein Gesamtwerk einmal zu überprüfen und nicht gleich bei seinen sogenannten Salonstücken kehrzumachen in der Annahme, daß sich Hillers Werk gänzlich überlebt habe. Wir werden es nie wieder erwecken können, aber ihm verbunden sein, das können wir noch, uns hineinenden in seine damals so „aktuelle“ Welt, die für uns wie ausgestorben zu sein scheint.

Pflegen wir doch wenigstens sein Grab, wenn wir uns nicht entschließen können, Leben aus ihm zu schöpfen, aus dem Geist, dem Stil dieser Werke, die damals wohl kaum als zeitfremd zu bezeichnen waren. Tun wir nicht gänzlich ab, was damals blühte und den Musikfreund liebend grüßte. Ehren wir tiefer als bisher das Historische und Humane in seinem Werke, und gerade das wird uns lehren, wie göltig es wohl noch nach dieser Richtung hin sein und bleiben wird, tönende Humanitas seiner und unserer Epoche.

Gerhard Krause

ZUR ZEITCHRONIK

Musiktheater in der neuen Spielzeit

Das Interesse der Opernbühnen an *Webers* 175. Geburtstag geht über etliche „Freischütz“-Aufführungen kaum hinaus. Nur Stuttgart zeigt noch den „Oberon“ an. Für *Strawinskys* 80. Geburtstag hat die Hamburgische Staatsoper sein jüngstes Bühnenwerk „Noah“ zur Uraufführung erworben. Sein gesamtes Bühnenschaffen soll nach und nach im Spielplan der Kölner Oper erscheinen, die für nächstes Jahr ein großes *Strawinsky-Festival* vorbereitet. Sein Ballett „Herodiade“ kommt erstmalig für Deutschland in Mannheim heraus.

Als neue deutsche Opern sind „*Alkmene*“ von *Giselher Klebe* zuerst für die Berliner Festwochen, „*Die Glücksfischer*“ von *Mark Lothar* und „*Dr. Fausts Höllenfahrt*“ von *Ulrich Engelmann* für Nürnberg bestimmt. Die deutsche Oper am Rhein will „*Die Ameise*“ von *Peter Ronnefeld*, Wiesbaden, „*Die Liebeskette*“ von dem Regensburger *Franz Xaver Lehner* zur Uraufführung bringen. Saarbrücken verspricht die Einakter „*Vertrauenssache*“ und „*Dunkles Wasser*“ von *Ernst Krenek*. An der Deutschen Oper Berlin sollen noch „*Escorial*“ von *Heinz Friedrich Hartig* und „*Der Glasdoktor*“ von *Roman Vlad* die Feuertaufe der Uraufführung bestehen, ebenso an der Frankfurter Oper Thornton Wilders „*Alkestiade*“ in der Vertonung der amerikanischen Komponistin *Louise Talma*.

Zur deutschen Erstaufführung sind für Lübeck *Ildebrando Pizzetti's* „*Mord im Dom*“, für Köln *Luigi Nonos* „*Intolleranza*“, für Kiel *Henri Barreauds* „*Lavinia*“ und für Gelsenkirchen „*Der Bär*“ von dem argentinischen Komponisten *Dominico Argenta* erworben worden. Von alten italienischen Opern bringen Bielefeld *Alexandro Scarlatti's* „*Griselda*“, Nürnberg *Galuppi's* „*Philosoph auf dem Lande*“, Saarbrücken *Cimarosas* „*Maestro di capella*“ und Gelsenkirchen *Rossini's* „*Moses*“.

Wuppertal will eine ganze *Monteverdi-Woche* veranstalten, bei der unter anderem „*Die Krönung der Poppea*“ in einer Neubearbeitung von *Erich Kraack* und das Ballett „*Il Ballo dell'Ingrate*“ vorgesehen sind. Wiesbaden wird eine Neufassung von *Rimsky-Korssakows* „*Märchen vom Zaren Saltan*“ zur Uraufführung bringen.

Internationales Jugendfestspiel

Was die rund 500 Jugendlichen aus allen europäischen Ländern nun schon seit fünf Jahren immer wieder nach Bayreuth zum „Internationalen Jugendfestspieltreffen“ führt, faßte der Leiter des Arbeitskreises Oper, *Karl Gerber*, zusammen: „In erster Linie will sie — die Jugend — die Musikdramen an der Stelle erleben, an der *Richard Wagner* sie in dem akustisch einmaligen Festspielhaus einst verankert hat und wo sie heute wieder in der Neugestaltung mit den hervorragendsten Solo- und Chorgesangskräften und mit einem unvergleichlichen Orchester in die Welt hinein wirken. Zum anderen möchte sie aber auch für ihr eigenes künstlerisches Studium praktisch etwas gewinnen.“

Und gerade dafür ist das Jugendfestspieltreffen geschaffen worden. Zweifellos ist die *Wagner-Freundlichkeit* groß: das zeigt allein, daß die Teilnehmer des Treffens rund 1500 Festspielkarten im Werte von 25 000 Mark abnehmen. Aber diese *Wagner-Freundlichkeit* führt nicht das Regiment. Im Mittelpunkt steht vielmehr das Podium des Jugendfestspieltreffens selbst und der Wettbewerb der Teilnehmer, auf diesem Podium auftreten zu dürfen: als Sänger, als Schauspieler, als Musiker, als Graphiker, Maler oder als Schriftsteller.

So waren auch diesmal die Tage ausgefüllt mit Arbeit an Experimenten, durch die junge Talente gesucht und gefunden werden sollten. Den organisatorischen Rahmen dazu bildeten die Arbeitskreise für Chor (Leitung: *P. A. Gaillard*), für Orchester (Leitung: *Keith Darlington*), für Kammermusik (Leitung: *Peter Andraschke*) und für Schauspiel (Leitung: *Werner Pollety*). Den künstlerischen Grundstock bildeten die „Compagnie des Marionettes Poétiques“ aus Dijon, der „Choeur Mixte de Bulle“ aus Lausanne, das Trio „Pro Musica“ aus Triest, das Klavierduo *Schacht/Braunschweig* und das Opernstudio von *Karl Gerber*.

Aus dem reichhaltigen, künstlerisch oft außergewöhnlichen Programm dieser siebzehn Tage seien einige Höhepunkte genannt: das Eröffnungskonzert, aus dem man sich die Namen *Marilyn Duf-*

fus und Niels W. Brix merken sollte; das Uraufführungskonzert, in dem vier junge Komponisten aus Griechenland (Nikos Mamangakis), aus Japan (Maki Ishii), aus Spanien (Angel Arteaga de la Guia) und aus Jugoslawien (Alojz Strebota) eigene Werke interpretierten; die Operaufführung des Mozartschen Frühwerkes „Die Gans aus Kairo“; die Darbietungen der japanischen Mezzosopranistin Yasako Nagata; und schließlich die mit französischem Charme und Esprit inszenierten Marionetten- und Ballettstücke. Das Treffen endete mit der erfolgreichen Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn im Bayreuther Markgräflichen Opernhaus durch die Arbeitskreise Chor und Orchester.

Peter A. Döring

Musica Sacra Universalis

Wie die Kirche, die er vertrat, ist dieser — nach Rom, Paris, Wien — IV. Internationale Kirchenmusik Kongress verlaufen: farbig, vielschichtig, kontrastreich; katholisch. Mit demonstrativen Eröffnungsakten in den Deutzer Messehallen und im Hohen Dom zu Köln begann er, mit einer spannungsgeladenen geschlossenen Sitzung in der stillen Benediktinerabtei Maria Laach endete er. Schwierig, wo nicht unmöglich, einen solchen Kongresskoloss an- oder durchleuchten zu wollen: das verwirrende Angebot an west- und osteuropäischer, asiatischer, afrikanischer, anglo-amerikanischer, lateinamerikanischer liturgischer Musik; das überfrachtete Aufgebot an Matutinen, Chormessen, Pontifikalämtern, Vespern römischer, pravoslavischer, koptischer, mozarabischer, indischer, irischer, danubischer oder rheinischer Ritendialekte; der einschließende, niveauschwankende Reigen voll- und halbgeistlicher Chor- und Orgelkonzerte; die gezielten Sakral-Extras des WDR; die knisternden Sektionssitzungen um ost- und weströmische Meßliturgie, um Akkommodationsprobleme der Kirchenmusik in Missionsgebieten, um Fragen der Erziehung von Kirchenmusikern geistlichen und weltlichen Standes, römischer, kanadischer, armenischer oder kölnischer Herkunft; versponnene Studios zur Aufführungspraxis mittelalterlicher oder renaissancistischer Sakralmusik; Vernissagen konjunkturbeflissener Schallplattenproduzenten; Vitriten archivalischer Dokumentation; Sondereinladung anteiliger Urheberrechtsgesellschaft.

Eines begegnete dem Beobachter bei allem während dieser Kongresswoche nicht: Devotionalienmusik oder tönerne Konzession. Der Musikgeist dieses Kongresses war von einer so atemverschla-

genden Universalität bestimmt, wie er von geradezu militanter Zielbewußtheit durchpulst blieb. Obsiegt haben in dem der Öffentlichkeit kaum erkennbar gewesenen schwelenden Kompetenzstreit zwischen Liturgie und Musik zu Köln die Musiker. Ihre Dringlichkeitsadresse hat den Staatssekretär beim Heiligen Stuhl inzwischen erreicht: Bei den Beschlüssen des kommenden Ökumenischen Konzils werden abstrahierende Liturghiker (wie es vor dem Kölner Kongress noch schien) zur Frage möglicher Ost-West-Übereinkünfte das Wort nicht alleine führen; die Kirchenmusiker, Praktiker, Pragmatiker, dürften wesentlich mitbestimmend beiwirken.

Einundsiebenzig von insgesamt einhundertundfünfzehn Komponisten, die im Laufe des verzweigten Kölner Kongresses zu Gehör kamen, waren Zeitgenossen. Erbe und Gegenwart könnten nicht einhelliger zusammenwirkend nebeneinanderstehen und -bestehen. Historisch gewachsene Vorteile des Westens seien nicht verkannt und unbedankt: Musica sacra instrumentalis, die als Orgelmusik (Krenek, Britten, Messiaen, Heiler), aber auch mit zeitnäher bestimmten Instrumentarien (Baumann, Komma) außer dem Gottesdienst sakralen Klangraum gewann. Sogar Geistliche Hausmusik, vornehmlich der Kölner Schule Lemacher/Schroeder und Nachfolger, sollte nicht ausgelassen sein. Ob ihr, wie in Reformations- und Gegenreformationszeiten, auch heute und künftig eine mitbestimmende Funktion zugeschrieben werden kann, bleibt freilich offen, wenn nicht fragwürdig.

Wichtiger scheinen im Gesamtbild Fragen und Funktion weniger des Häuslichen, Privaten, sondern des Folkloristischen, Volkhaften, wie es die Mission mit sich bringt. Köln erbrachte gewiß keine bündigen Schlüsse auf diesem vagen Feld. Aber es brachte Darstellung und Debatte um afrikanisches Trommelritual wie um indischen Tempeltanz oder japanisches Kult-Zeremoniell. Die Akkommodationsprobleme waren und sind eines der Hauptarbeitsgebiete französischer Jesuiten. Ihre Position ist im Zwielicht zwischen geistlicher Betreuung und wirtschaftspolitischer Eigenentwicklung der sogenannten Missionsländer zweifach schwierig geworden. Der musikalisch-liturgische Elan christlicher Indonesier (zum Beispiel) jedoch hinreißend eindeutig.

Er war zwar in den Tagen des Kirchenmusik Kongresses auch auf Westdeutschlandreise, umging aber die Sitzungen und Ämter der Musikdelegierten: Gregor Petrus XV., Kardinal Agagianian,

Patriarch der Armenischen Kirche, Präfekt der Propaganda-Fide-Kongregation beim Vatikan. Seine Ansprache an die in der gesteckten vollen Aula der Universität Köln zusammengeströmten Studenten spiegelte die Vergegenwärtigung der Kirche auf vielleicht konzentrierte geistige Weise, als dies über dem Musikkongreß bisweilen bewußt bleiben konnte. Agagianians „Plantare Ecclesiam“ zielte indes auf den gleichen tragenden Orgelpunkt hin. Die Akten des IV. Kirchenmusikongresses werden es erhellen. Das Ökumenische Konzil, in dessen Vordiensten er stand, dürfte es definitiver noch tun. *Heinrich Lindlar*

Eine neue Orgel

Eine neue imposante Orgel wurde soeben in der Frankfurter Dreikönigskirche, der Wirkungsstätte Helmut Walchas, fertiggestellt. Im Aufbau und im verwendeten Material repräsentiert sie eine exzellente Leistung der Orgelbauwerkstatt Karl Schuke. Der offene hochgetürmte Prospekt wurde mit stilvoll abgestuften Pfeifengruppen in das gotische Gewölbe der Empore montiert. Helmut Walcha hat in der Disposition der 47 Register seine auf Konzertreisen und bei den Aufnahmen von Bach-Schallplatten an der 400 Jahre alten Schnitger Orgel in Cappel gemachten Erfahrungen genutzt. Die auf drei Manualen und dem Pedal erzielten Mischungen füllen mit lebendig strömendem, „singendem, vornehmem“ Klang den weiten Kirchenraum. Der Reiz der Intonation der Flötenchöre rührt daher, daß ihre Mensur nicht normiert, sondern in feinfühleriger Weise „freizügig dem Raum angepaßt“ wurde. Die Spielfunktion wird durch eine mechanische Traktur aus Aluminiumdrähten bewirkt. Das präzise Ansprechen der Register wird durch Elektromotoren am Spieltisch gesichert. Aufhorden lassen die Klangwandlungen, die fließenden Registerübergänge, die dadurch sechs in einem Schrank im Turm unsichtbar untergebrachte Setzerkombinationen ermöglichen. Sie und ein Jalousieschweller erlauben Wirkungen, die über Walchas bevorzugte Barockwelt hinaus bis zur Klangfarbigkeit der Romantik ausholen. Mit diesem Orgelwerk ist der Vorsprung Dänemarks und Schwedens weitgehend eingeholt! *Gottfried Schweizer*

BLICK IN DIE WELT

Oper in Griechenland

Seit etwa 20 Jahren existiert in Athen eine Staatsoper unter dem Namen „National Lyrische Bühne Athen“, das einzige Musiktheater Griechenlands.

Die Opernvorstellungen finden in der Wintersaison allabendlich statt. In der Sommersaison werden die Aufführungen im Rahmen der Athener Festspiele auf die Freilichtbühnen von „Epidaurus“ und „Herodes des Attikus“ verlegt.

Nach vielen Schwierigkeiten, die das junge Unternehmen in diesen 20 Jahren überwinden mußte, vor allem finanziellen und organisatorischen Charakters, sind seit zwei Jahren auf Grund der Übernahme der Generaldirektion durch Kostis Bastias geordnete Verhältnisse eingetreten. Durch diese günstige Entwicklung ist das Institut zu einem hoffnungsvollen Unternehmen geworden. Das Repertoire besteht zwar immer noch größtenteils aus den altbewährten klassischen italienischen Opern, klassischen Operetten und einigen wenigen Aufführungen ausländischer und griechischer Komponisten. Das diesjährige Programm umfaßte „Othello“, „Rigoletto“, „Troubadour“, „Liebesfrank“, „Favoritin“, „Tosca“, „Cosi fan tutte“, „Chowantschina“; als modernes Werk gelangten „Die Gespräche der Karmeliterinnen“ von Poulenc zur Aufführung. Ein Werk eines lebenden griechischen Komponisten, Marios Warvoglis, „Ein Nachmittag der Liebe“, erlebte seine Erstaufführung.

Das Niveau der Aufführungen ist zufriedenstellend, allerdings macht sich der Mangel an guten Opernschulen mit den dazugehörigen erfahrenen Lehrern bemerkbar, so daß manche regieliche und szenische Lücken bei den darstellenden Sängern auffallen. Viele Aufführungen werden mit unnötig großem Aufwand, sei es an Chorporal oder Ausstattung, in Szene gesetzt. Die Regie ist oft zu konservativ und ohne neue Ideen. Ein weiterer Nachteil ist, daß der Opernvorstand nicht wie in Deutschland von mehreren Mitgliedern des künstlerischen und technischen Personals gebildet wird, sondern von theaterfremden Menschen, die zwar die Liebe zum Theater mitbringen, aber infolge fehlender Theatererfahrung nicht imstande sind, das Niveau der Athener Oper mit den Anforderungen des modernen Musiktheaters in Einklang zu bringen. Trotzdem macht sich eine langsame, aber sichere Entwicklung bemerkbar, die vielversprechend für die Zukunft ist.

Thanos Burlos

PORTRÄTS

Fidelio F. Finke 70 Jahre

Am 22. Oktober vollendet der Wahldresdner Fidelio F. Finke sein 70. Lebensjahr. In Josefstal bei Gablonz geboren, einer Musikerfamilie

entstammend, mit Smetanas Klavierlehrer Joseph Proksch verwandt, ist Finke dem Kulturleben zweier Nationen eng verbunden. In Prag als Meisterschüler von Vítězslav Novák hat Finke selbst wieder Generationen bis zur Reife geformt. Er wirkte zunächst als Privatmusiklehrer, Konzertbegleiter und Chordirigent in Prag, wurde 1915 Lehrer am berühmten Konservatorium, 1926 Lehrer für Komposition an der Deutschen Akademie für Musik und Darstellende Künste. 1920 zum Professor ernannt, übernahm Finke im Jahr darauf bis 1945 die Direktion dieses Instituts sowie die Leitung der Meisterklasse für Komposition. Als Pädagoge und Organisator gewann Finke ungewöhnlichen Einfluß im tschechischen Musikleben. Er war Staatlicher Inspekteur des Musikschulwesens, Präsident des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes in der Tschechoslowakei, dazu führender Kopf in deutschen und internationalen Organisationen. 1946 wurde Finke Direktor der Staatlichen Akademie für Musik und Theater in Dresden. Von 1951 bis 1959 war er Professor für Tonsatz in Leipzig. Er ist Mitglied der Akademie der Künste und lebt jetzt in Dresden ganz seinem Schaffen. Die Verleihung tschechischer, österreichischer und deutscher Auszeichnungen und Nationalpreise ehrte nicht nur den Pädagogen und Verwaltungsmann, sondern vor allem auch den schöpferischen Musiker.

Es gibt wohl kein Genre, das Finke, einst als „Fanatiker der Moderne“ gepriesen und gescholten, nicht bedacht hat. Donaueschingen, Prag, Baden-Baden und Wien waren nicht unwesentliche Stationen auf dem Wege zur Anerkennung. Die „Reiterburleske“, eine sinfonische Dichtung, „Dem Don Quichote in mir und allen“ gewidmet, gilt als geniales Frühwerk (1913). Fast möchte es so scheinen, als ob sich handwerkliche Meisterschaft und sichere Instrumentationstechnik besonders in den acht Orchestersuiten ausgeprägt haben. Daneben stehen ein Klavierkonzert, ein Konzert für Orchester, die packende Ciaconna für großes Orchester nach Vitali, das humorvolle „Capriccio über ein polnisches Volkslied für Klavier und Orchester“. Der Sinn für tiefgründigen Humor hat seinen Niederschlag in den zehn Gesängen für Bariton und Orchester nach Wilhelm Busch, „Schein und Sein“ gefunden. Klavierwerke, Orgelkompositionen — Choralvorspiele und freie Formen —, ein reicher Kammermusik- und Liedsegen, vor allem ganz aus dem Vokalen empfundene Chöre, aber auch Kantaten und nicht zuletzt Bühnenwerke wie „Die Jakobsfahrt“ und „Der

Zauberfisch“ runden das Bild des Schaffens und Strebens ab. So hat Finke einen Weg gefunden, der ihn von den frühen „Expressionen“ über eine Art neobarocke Wendung zu einem reifen, Altes und Neues verbindenden Spätstil geführt hat.

Hans Böhm

Otto Siegl 65 Jahre

Einer der prominentesten Komponisten im österreichischen Raum begeht am 6. Oktober 1961 seinen 65. Geburtstag: Otto Siegl, der über zwei Jahrzehnte im Westen Deutschlands wirkte, als Musikdirektor in Paderborn und darauf an der Hochschule für Musik in Köln mit Lehrauftrag für Komposition, Theorie und Chorleitung. Seit 1958 ist Siegl Hochschul-Professor an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er schon seit 1948 lehrte.

In den 20er Jahren als Revolutionär und Atonaler in seinen Jugendwerken bekannt, verließ Siegl bald das experimentelle Lager und schlug den ihm gemäßen Weg ein: den musikalischen Gehalt unseres Jahrhunderts in eigener Weise einzufangen. Im Verlauf seines Schaffens entwickelten sich immer sichtbarer bis zur absolut gültigen, ureigenen musikantischen Aussage die Besonderheiten seines zeitlosen Stils. Diese bestehen zum Teil darin, daß seine Kompositionen neue Satzformen aufweisen und seine harmonischen Verbindungen durchaus eigenständig sind. Strenge Logik ist gepaart mit Beseeltheit des Ausdrucks und der Empfindung. Obwohl Meister der Linienführung, bringt er durch dissonierende Mischungen ungewohnte, aber ganz natürliche Klangwirkungen hervor. Bei allen ins Weite schreitenden Verknüpfungen bleiben schließlich doch die Tonarten gewahrt. Pläne und Schaffen Siegl's strahlen Verantwortungsbewußtsein aus, sein Weg ist sinnvolle Weiterentwicklung.

Mit Ausnahme der Oper umfassen seine Kompositionen alle Gebiete. Dabei darf man ohne Übertreibung feststellen, daß die Chorwerke weiteste Verbreitung gefunden haben, die vom besinnlichen, auch scherzhaften Volkslied bis zu Kantaten und Oratorien mit Solostimmen und Orchester reichen, so „Das Gebirge“, „Klingendes Jahr“, „Eines Menschen Lied“. Aus der Freude am häuslichen Musizieren sind die vielen Kammermusiken entstanden. Einen der nachhaltigsten Eindrücke hinterließ die diesjährige Aufführung des Streichquintetts in G in Graz, der Geburtsstadt des Komponisten. Neben bedeutender Orchestermusik (Konzerte für Violine, Klavier, Divertimenti, Concerto grosso antico, Ouvertüren)

nimmt die sakrale Musik mit mehreren Messen, dem „Hymnus Ambrosianus“, dem Streichsextett „Der Kreuzweg“, um nur einige zu nennen, einen breiten Raum ein. Nicht unerwähnt sei, daß Siegl als guter Klavierspieler diesem Instrument eine ganze Serie seiner musikalischen Einfälle anvertraut hat, wobei manche unverkennbar einen romantischen Kerngedanken verraten. Besonders kennzeichnend für seine jetzige Schreibweise sind die Partita und die Sonatinen.

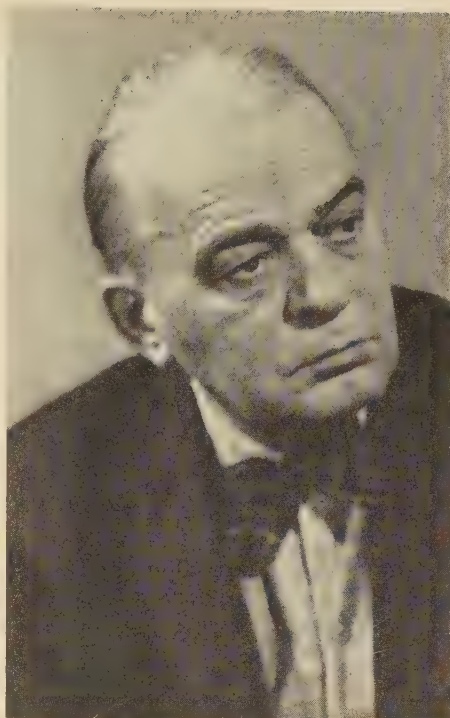
Nachdem Siegl 1957 mit dem großen Staatspreis Österreichs als Anerkennung für sein gesamtes Schaffen ausgezeichnet wurde, widerfuhr ihm vor einem Jahr die Ehre, in den Kunstsenat berufen zu werden.

Paula Gräfin Rössiguier

Alfred von Beckerath 60 Jahre

Wenden wir Richard Wagners kompositorisches Bekenntnis, „er verharre so lange bei einer Tonart, als er darin noch etwas auszusagen vermöge“ auf Alfred von Beckeraths Schaffen an, so stehen wir schon in dessen Zentrum: dem verantwortungsbewußten Festhalten am tonalen Prinzip, unbekümmert aller avantgardistischen und modischen Experimente. Das will nicht heißen, daß sich der am 4. Oktober 1901 in Hagenau (Elsaß) geborene Offizierssohn, der seit Jahren zu den namhaftesten Vertretern des Münchener Musiklebens gehört, zeitgenössischen Kompositionsbestrebungen verschlossen hätte. Im Gegenteil: schon in den ersten Arbeiten, die sich an den Unterricht beim Schreker-Schüler Lippay, später bei Joseph Haas und auch noch bei Karol Rathaus anschlossen, offenbarte er eine höchst eigene Note, die sich in vierzig Jahren einer ebenso mit „leichter“ Hand geübten Verfahrensweise wie umfangreichen schöpferischen Tätigkeit zu einem sehr persönlichen Stil verdichtete, und dieser profilierte ihn so, daß man in der großen Anzahl kammermusikalischer, chorischer und musikdramatischer Arbeiten sowie geistvoller Spielmusiken unschwer seine Handschrift erkennt. Wir nennen nur sein „Doppelkonzert“ für Flöte und Klarinette mit Streichorchester, die „Heitere Suite“ für großes Orchester, das „Concerto fugato“ für zwei Flöten, die „Sinfonie“ für Bläser, seine „Turmmusiken“ neben Motetten und Kantaten, Scholopern, Hörspiel- und Schauspielmusiken.

Beckeraths Tätigkeit in der Jugendmusikbewegung ist bekannt. Der 60jährige steht heute auf der Höhe eines Schaffens, dessen Kulminationspunkt noch nicht erreicht ist, wie die kürzliche Uraufführung seiner Musik zu Eichendorffs



Otto Siegl

romantischem Lustspiel „Die Freier“ erkennen ließ. Sein Schaffen dient einer Musik, die Gedankenklarheit mit klassischer Gestaltungskraft, Erfindungsgabe mit technischer Vollkommenheit verbindet. So offenbart sein Werk einen schöpferischen Geist, der in unserem Musikleben den Platz verdient, den er heute schon einnimmt.

Walther Eggert

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Folkwang-Sommerakademie

Die Folkwang-Sommerakademie für das zeitgenössische Kunstschaffen ist so vielseitig wie undoktrinär. Vier Wochen lang widmet man sich in der Werdener Abtei der Musik, dem Schauspiel, dem Tanz. Im musikalischen Bereich gab es diesmal keine Uraufführungen, doch entschädigten die Begegnungen mit einer ganzen Reihe von seltener gespielten Werken. Da wären Streichquartett und radiophonisches Oratorium „Job“ von dem niederländischen Messiaen-Schüler Ton de Leeuw zu nennen, Kompositionen, die auch dort, wo sie

dem System gehorchen, von der Klangphantasie ihres Schöpfers zeugen. Irma Zuccà-Sehlbach bot einen aufschlußreichen Überblick über *Messiaens* Klavierschaffen, das zunächst nur poetische Paraphrasen über spärliche Klangfolgen zu bieten scheint, aber dann plötzlich durch die Organisation von Lautstärken und Rhythmen in Neuland vorstößt. Zwei Konzerte mit modernen Orgelsonaten von Hindemith, Pepping, Driessler, Burkhard, Genzmer, Schröder, Distler und Reda spiegelten die Problematik der „Geistlichen Musik“ zwischen naivem Historismus und dem Bemühen, den Anschluß an die bedeutende Musik der Gegenwart wiederzufinden. Das Folkwang-Kammerorchester unter Heinz Dressel machte mit zwei knappen, auf ältere Vorbilder zurückgreifenden Suiten *Ernst Kreneks* bekannt. In *Winfried Zilligs* „Fantasia Irica“ für Harfe und Streichorchester stellte es eine klanglich oft aparte, das folkloristische Thema allerdings stark strapazierende Komposition vor. *Ottorino Respighis* „Concerto à cinque“, gespielt vom großen Orchester unter H. C. Winkler, war nicht mehr als ein Sammelsurium gängiger Formeln, wogegen *Hindemiths* Konzert für Klavier, Blechbläser und Harfen durch die Verbindung von eigenwilliger Form und Musikantentum erneut fesselte. Schließlich bot die Opernabteilung, verstärkt durch Tänzer, eine darstellerisch wie musikalisch beachtliche Aufführung von *Carl Orffs* Oper „Die Kluge“ (Dirigent: H. C. Winkler, Regie: G. Roth). Daß sich in diesen Konzerten in stärkerem Maße als bisher auch Studierende bewährten, dürfte der schönste Erfolg solcher auf die Bewältigung der Neuen Musik zielenden Erziehungsarbeit sein. Ein Blick auf die Vorträge zeigt in gleichem Maße die Aufgeschlossenheit der Folkwangschule für alle „Richtungen“ des zeitgenössischen Schaffens. Nach *Hans Mersmanns* grundlegender Einführung („Die deutsche Musik im Spannungsfeld unserer Zeit“) referierten *Günter Haufswald* über „Das Libretto in der zeitgenössischen Oper“, *Bernd Müllmann* über *Pierre Boulez*, *Jörg Polzin* über „Neueste Musik“, *Siegfried Borris* über den „Jazz im Raum der Neuen Musik“ und *Siegfried Reda* über „Evangelische Kirchenmusik im Spannungsbereich ihrer Bindungen“. Man wünschte sich, daß bei solcher Gelegenheit die Vertreter verschiedener Meinungen einmal zu öffentlicher Diskussion zusammenträfen.

Klaus Kirckberg

Wettbewerb Long-Thibaud

Wie in jedem Jahr gestaltete sich der Wettbewerb Marguerite Long — Jacques Thibaud, der in Paris

stattfind, zu einem Ereignis von internationaler Bedeutung, sowohl durch seine Organisation selbst als auch durch seine Rückwirkungen. Die Zahl der Teilnehmer aus mehr als 20 Nationen hat sich trotz der Schwierigkeit der Prüfungen wesentlich erhöht (53 für Klavier). Der Jury gehörten die berühmtesten Persönlichkeiten aus allen Teilen der musikalischen Welt an: ihre Entscheidungen wurden jedoch trotz der Autorität der Preisrichter von dem Publikum nicht restlos gebilligt, denn dieses urteilte, besonders im Bereich des Klavierspiels, vorwiegend nach seinem eigenen Gefühl. Die Zukunft wird hier den Ausschlag zu geben haben.

Für den Violinpreis Jacques Thibaud erteilte die Jury unter Vorsitz von Joseph Calvet zwei große Preise, sechs Preise und zwei Medaillen. Die beiden ersten Preise wurden zwei bedeutsamen sowjetischen Geigern verliehen: *Jean Ter-Mergerian* und *Valentin Jouk*.

Unter Vorsitz von Georges Auric gab es im Klavierspiel Marguerite Long zwei große Preise, sechs Preise, mehrere Medaillen und Auszeichnungen. Den ersten Preis erhielt die sowjetische Pianistin *Marina Mdivani*, den zweiten der Franzose *Jean-Claude Penmetier*, den dritten der Argentinier *Bruno Gelber*. *Jacques Feschotte*

Nachwuchsehrung

Es war eine strenge Auslese, die die Jury des in Frankfurt veranstalteten Solistenwettbewerbs traf. Den ersten Preis für Orgel erhielt *Sebastian Meyer*, den für Violine *Ulf Hoelscher*, während die Geigerin *Christiane Edinger* mit dem zweiten Preis ausgezeichnet wurde. Exzellente Könnern auf dem Klavier ehrte man in der Japanerin *Rie Okamura* und in der prachtvoll ursprünglichen Begabung von *Gitti Pirner*. In einem Konzert in der Hochschule durften sich die Sieger unter Mitwirkung des von *Karl Maria Zwißler* geleiteten Städtischen Orchesters bewundern lassen. In einer erfreulich repräsentativen Weise wurden ihnen anschließend die Preise von Kultusminister Prof. Dr. Schütte im Kaisersaal des Römers ausgehändigt. Wie Prof. Mohler auf der gleichzeitig stattfindenden Tagung der deutschen Hochschuldirektoren feststellte, wandte dieser Wettbewerb kritische Maßstäbe an, durch die der immer noch bestehende technische Vorsprung des amerikanischen Nachwuchses allmählich abgefangen werden soll.

Gottfried Schweizer

Walter Giesecking

Zur 5. Wiederkehr seines Todestages am

26. Oktober

Zeichnung: Gerda von Stengel



WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Symptomatisch oder kurios?

Bei Bemühungen annalistischer Art wie der Neubearbeitung der Scheringschen „Tabellen zur Musikgeschichte“ oder der Musiksparte im Nachfolgewerk des „Deutschen Kulturatlas“ drängten sich mir allerlei methodologische Fragen auf, deren wohl ernstlichste und schwierigste diese sein dürfte: Haben gewisse Einzelfakten (etwa zwischen 900 und 1500) Anspruch darauf, „wichtig“ genommen zu werden, haben sie beispielhafte (symptomatische) Bedeutung, oder stellen sie Einzelfälle mehr anekdotischer Art dar, die wohl illustrativ Stimmung und Atmosphäre für eine Stilepoche beitragen können, aber im Grunde nichts Einscheidendes in sich fassen? Einige Beispiele: wenn Werner v. Brandenburg 1370 auf Gotland eine noch heute erhaltene Orgel baute, wenn 1365 Abt Weintrud von Sagan „zum Trost der Brüder orgelte“, wenn 1368 katalanische Spielleute einen Förderkurs zu Frankfurt besuch-

ten, wenn 1362 ein „berühmter Geiger“ Konrad seine „kostbare“ Geige seiner Heimatkirche Kreuznach testamentarisch vermachte oder Kaiser Karl IV. 1355 zu Mainz seinen Fiedler Johannes zum Spielleutekönig für das ganze Reich ernannt — gehört das alles nur in ein „vollgestopft-Kuriositätenkabinett“? Ich glaubte ja, und glaube, daß derlei zu den zwar kleinen und einzeln unansehnlichen, gleichwohl aber für das gesamte Gemälde kaum entbehrlichen Mosaiksteinchen, also in beiderlei Kategorien, gehört. Denn jedes dieser Einzeldaten läßt sich in einen weit größeren Zusammenhang einordnen: jener Werner auf Gotland in den der zahlreichen Frühdaten für niederdeutsche Orgelbauer und Orgelspieler ringsum im Ausland, das *solacium* des Saganers in jenen der Vorläufer der *musica reservata*, der „beseelten“ Musikanschauung Josquins; der katalanische Rechnungsvermerk bestätigt die fesselnde Geschichte der *puis de musique*, der „Schöpfbrunnen“ vagantischer Instrumentalübung,

während die Standeserhöhung zum Reichs-Spiel-leutekönig einmal auf die französische Erziehung des Luxemburgers deutet, dem die *rois de violons* und die *confrérie de Saint Julien des mene-triers* von Jugend auf vertraut waren, und dem Kenner löst sich sogleich die Parallele aus dem Reisetagebuch König Edwards III. aus, der auf der Rheininsel Nonnenwerth den Spiel-leutekönig des Kurfürsten von Trier, einen Gottschalk, an-traf und beschenkt hat. Fraglicher schon ist die Bewertung der Geigenschenkung jenes Konrad von Kreuznach — war das ein Spohr oder J. Joa-chim des 14. Jahrhunderts oder vielleicht nur Reminiszenz an die Berühmtheit des gaugleichen Volker von Alzei, dessen Fiedel im Alzeyer Wap-pen bis heute prangt? Immerhin: hält man dazu die Notiz des Tresslerbuchs der Marienburg, daß der Oberspielmann Pasternak einem *solemnis vigellator* 1402 für die Mitwirkung „*under der messen*“ einen namhaften Betrag ausgezahlt, so eröffnet sich eine mögliche Frühgeschichte des Streicherspiels in der Kirchenmusik Deutschlands. Also symptomatisch, nicht bloß kurios.

Um solche Alternative auch auf noch früherem Gebiet nachzuprüfen, erinnere ich mich an ein strittiges Problem schon um 500: Oskar Fleischer baute auf das arg vereinzelte Factum, daß Chlod-wig der Franke brieflich den historischen Dietrich von Bern, nämlich den großen Ostgotenkönig Theoderich zu Verona, um einen Instrumenten-spieler bat, eine musikkulturelle Konstruktion von größter Tragweite auf. Der unvergleichlich kritischere Friedrich Ludwig dagegen sah hierin einen der krassesten Verstöße gegen die Pflicht quellenkritischer Nüchternheit und vorsichtiger Wertgebung, und es ist anzunehmen, daß Ludwigs Auffassung endgültig stichhaltig bleiben wird. Unsere Fragestellung wird für die späteren Jahrhunderte in mehrerem Sinn vereinfacht, ja meist fast gegenstandslos, da hier das Material, der Stoff an geschichtlichen Daten, sich gegen-seitig derart häuft und stützt, daß dem Einzel-baustein im allgemeinen bei weitem nicht mehr die Beweis- und Tragkraft zugestanden werden kann, die ihm in jenen „dunkleren“ Zeiten unwillkürlich eignete. Es kommt hinzu, daß der Reiz des Anekdotischen, der bei jenen Selten-heiten ob ihrer Unerwartetheit, ja gelegentlichen Paradoxie etwas anachronistisch Verblüffendes besitzt, das Attraktive solchen Datums aus-macht. In der neueren Musikgeschichte tauchen andere Unsicherheitsfaktoren, etwa die Fälschung von Werken wie von Anekdoten, für den For-

scher auf, aber es gibt Ähnliches auch schon beim Mittelalter; man denke an die unselige Königs-hofener oder die Uralinda-Chronik, selbst in die Musikgeschichte der Bodenseebenediktiner des 10. Jahrhunderts sind solche Fremdkörper ein-geschmuggelt worden. Das erheischt immer wieder kritische Nachprüfung, und es stellt jedesmal hohe Anforderungen an Takt, Instinkt und Fein-gefühl des Geschichtsschreibers, zwischen Gläu-bigkeit, Fantasierlust und sturer Überskepsis die richtige Mitte zu finden.

Statt dessen melden sich für das 17.—19. Jahr-hundert und eigentlich noch schärfer für die Bewertung der Gegenwartsleistungen andere Unsicherheitseinschläge mehr subjektiv-künst-lerischer Art, wo die Perspektive-Irrungen nicht in allzugroßer Ferne des Abstands, sondern im Gegenteil just in der Verzerrung der störenden Nähe gefunden werden — der Begriff der *Great-ness in music* (A. Einstein) wird noch manchen Methodiker der Kunst- und Musikgeschichts-schreibung in Bewegung halten.

Hans Joachim Moser

UNSERE GLOSSE

Liszt und das Wunderklavier

Durch ein Flugblatt, das kürzlich in einer süd-deutschen Großstadt an Konzertbesucher verteilt wurde, erfuhr man erstmals von der Existenz eines zumindest ungewöhnlichen musikalischen Unternehmens, das sich dort offenbar neu eta-bliert hat. So merkwürdig sich ihre Ankündigung zumal für den Fachmann liest, so ernst will zwei-fellos besagte „Studiengemeinschaft für Trans-cendente Tastenversuche“ — dies ihr Name — genommen werden. Denn ihr verdankt man — wie es heißt — „Forschungsergebnisse, die kein Musikinstitut vermittelt“, und dem Berufenen wird durch sie „der zukunfts-wichtige Weg einer Virtuosenkarriere“ gewiesen. Das klingt, soviel steht einmal fest, vielversprechend. Da aber die Studiengemeinschaft und ihr Leiter schließlich daraus auch Kapital schlagen möchten, begnügen sie sich hier mit Andeutungen dessen, was ernst-hafte Interessenten an pianistischen Phänomenen (sic!) auf dem „Wunderklavier“ erwartet. Von einem aufsehenerregenden Konzertereignis ist da die Rede, bei dem gewöhnlichen Sterblichen Hö-ren und Sehen vergehen dürfte — dafür sorgen „Superscalen, Ditonuseffekt, Oktavatrück, Imagi-nation, Fingerverdopplung (sic!), 20-Fingerspiel

und viele weitere Entdeckungen des virtuosen Klavierspiels". Wie herrlich weit wir's doch gebracht haben! Auch ohne dabeigewesen zu sein, können wir uns lebhaft ausmalen, wie es bei den Vorführungen auf diesem „Wunderklavier“ zugehen dürfte. Dagegen können wir uns weit weniger vorstellen, welche Nutzenwendungen die Teilnehmer derartiger Demonstrationen für sich selbst daraus ziehen sollen. Und am allerwenigsten verstehen wir, was das Ganze mit „Franz von Liszt“ zu tun haben soll: Sein Name nämlich ist das Aushängeschild, unter dem besagte Studiengemeinschaft „1961, im Jubiläumsjahr des größten Pianisten aller Zeiten“ ihrer Tätigkeit besonderen Nachdruck verleihen möchte. Ob ihr das gelingen wird? Doch sollte etwa demnächst mittels dieser „sensationalen Wundertechnik“ mancher unversehens zum erfolgekrönten Virtuosen werden, so geben wir uns gerne geschlagen. Einstweilen aber mag's zumindest dem Fachmann nicht verwehrt bleiben, derlei für abgeschmackten Unsinn zu halten und sich über solche Bauernfängerei seine eigenen Gedanken zu machen.

J. V.

MISZELLEN

Opernkosten

Im „Bundes-Anzeiger“, herausgegeben vom Bundesminister der Justiz, wurde in der Nummer 141 vom 26. 7. 1961 die Bilanz und die Gewinn- und Verlustrechnung der Hamburgischen Staatsoper Aktiengesellschaft für die Zeit vom 1. 8. 1959 bis 31. 7. 1960 veröffentlicht. Der Opernfreund kann sich hier einmal ein Bild der Kosten und Zuschüsse machen, von denen er abends, während der Vorstellung, nichts weiß und nichts wissen soll.

Dennoch wäre es gut, wenn man dem Abonnenten oder Gelegenheitsbesucher eines Opernhauses immer wieder vor Augen hielte, wieviel Geld man ihm schenkt, damit er eine erstrangige Opernvorstellung überhaupt erleben kann.

Bei der Aufstellung der Aufwendungen fällt auf, daß die Gagen, Gehälter und Löhne einschließlich der erstaunlich hohen gesetzlichen (371 000 DM) und vertraglichen und freiwilligen sozialen Aufwendungen (521 000 DM) weit überwiegen. Die fünfeinhalb Millionen Mark für jenen Posten, zu dem noch die mehr als 1,3 Millionen DM für — nur anteilige — Personalaufwendungen des Philharmonischen Staatsorchesters hinzukommen, werden von lediglich 569 000 DM Betriebs- und

104 000 DM Verwaltungsaufwendungen ergänzt. Wenn man hier schon zufrieden sein darf, daß die Ausgaben für die an der Oper beschäftigten Menschen sehr wesentlich höher sind als etwa für die Ausstattungen oder Verwaltungskosten, so sollte man nicht übersehen, daß den fast 7,7 Millionen DM, die für das Personal in allen Sparten des Hamburger Opernhauses aufgebracht werden mußten, nur 3,6 Millionen DM an reinen Erträgen aus den Vorstellungen gegenüberstehen.

Bei den Erträgen, die eine Oper hat, kommen noch kleinere Summen von den Nebenerträgen der Vorstellungen, Miet- und Pachtverträgen und außerordentlichen Erträgen von hier in Hamburg nicht mehr als einer knappen halben Million DM hinzu. Nimmt man auf der anderen Seite zu den Personen-Aufwendungen noch diverse Ausgaben wie z. B. Urheberanteile (hier 205 000 DM) oder Gastspiele (119 000 DM) sowie für Gebäude (immerhin 602 000 DM) dazu, so kommt man auf mehr als neuneinhalb Millionen DM Aufwendungen.

Der Hamburgischen Staatsoper standen aber zu diesen Aufwendungen nur jene rund 4 Millionen aus Erträgen zur Verfügung. Das Defizit von genau 5.450.370,61 DM ist der Staatszuschuß der Freien und Hansestadt Hamburg. Selbst wenn die Oper heute vom Besucher das doppelte Eintrittsgeld verlangte, fehlten noch zwei Millionen. Anders ausgedrückt: jeder Opernbesucher zahlt nur etwa ein gutes Drittel von dem, was seine Eintrittskarte kosten würde, wollte man ohne Staatszuschuß arbeiten.

Die Forderung nach niedrigeren Gagen ist heutzutage genauso illusorisch wie das Verlangen nach niedrigeren Löhnen bei den Bühnen- oder Büro-Arbeitern oder -Angestellten. Denn das Niveau, das die Hamburgische Staatsoper nicht nur bei Premieren bietet, kostet nun einmal jene Summen. Und wenn das Niveau auf Grund geringerer Gagen gedrückt werden sollte, müßte man auch mit niedrigeren Einnahmen rechnen. Und: wenn der Staat schon zuschießt, dann sollte es in Städten wie Hamburg halt nicht nur geschehen, um Oper zu bieten, sondern wirklich Niveau zu garantieren.

So stimmt hier eine andere, in den Zahlen nicht ausgesprochene Rechnung: hoher Zuschuß und ausgezeichnete Leistungen entsprechen sich exakt. Erst wo man diese Feststellung treffen kann, geht die Rechnung Oper — Staat tatsächlich auf.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Shura Cherkassky

Zu seinem 50. Geburtstag am 7. Oktober

Zeichnung: Gerda von Stengel



VOM MUSIKALIENMARKT

Vielfältige Kammermusik aus alter und neuer Zeit

Von Salomone Rossi bis zur zeitgenössischen italienischen Komponistin Matilde Capuis reicht auch diesmal der Bogen einer kurzen Übersicht auf dem Gebiete der Kammermusik. Zwar sind die „12 Sinfonien und Gaillardien“ für fünf Blockflöten oder Streicher von Rossi, übrigens das einzig erhaltene fünfstimmige Werk Rossis, wie der Herausgeber Giesbert mitteilt, auch als chörige Orchestermusik denkbar, weswegen dieser Ausgabe (Ed. Schott 5098) auch eine Partitur beigegeben wurde; aber da der Autor ausdrücklich auch eine dreistimmige Wiedergabe mit zwei Diskanten und einem Zupfbaßinstrument freistellt, haben wir es hier ebensogut mit einem frühen Zeugnis der Kammermusik zu tun. Stilistisch ist natürlich über den bekannten frühbarocken Konzertstil nichts Neues zu sagen, es sei denn der Hinweis auf die auch hier anzutreffenden — allerdings schon in der Renaissance nicht ungewöhnlichen Betitelungen einiger Gagliarden als „Andreasina“, „Massara“, „Norsina“,

die vielleicht auf die „amorosischen Texte“, die nach Prätorius häufig mit der Gagliarde verbunden waren, Bezug nehmen. Besonders reich ist aber diesmal das 18. Jahrhundert vertreten, wobei zwei Namen erster Größe zwei anderen aus dem Randfeld der Musikgeschichte gegenüberstehen. Zu den ersten beiden möchten wir *Telemann* mit seinem a-Moll-Konzert für Violine rechnen, das als Bärenreiter-Ausgabe 3718 hier ausdrücklich mit dem Hinweis auf eine kammermusikalische Wiedergabemöglichkeit vom ursprünglichen Orchestersatz für Violine mit Klavierbegleitung umgeschrieben wurde. Und das gleiche geschah mit einem Flötenkonzert *Boccherinis*, das ebenso wie das Telemann-Werk schon aus dem Hortus bekannt ist und nun also in einer Reduzierung für Klavierbegleitung vorliegt (BA 3717). In beiden Werken scheinen die langsamen Sätze wesentlich charakteristischer für die Autoren und ihre Zeit zu sein als die ziemlich konventionellen Final-Sätze. Die beiden Werke aus den Randgebieten der Musikgeschichte stammen diesmal von *Ignaz v. Beeke*, der mit einem „Quintetto für Flöte, Oboe, Geige, Bratsche und Violoncello“, herausgegeben von Adam Gottron, eine

höchst beherzigenswerte Erinnerung erfährt, und von *Johann Friedrich Sterkel*, dessen „Streichquintett“ ihn erneut von jener interessanten Seite zeigt, die ihn in der Literatur immer wieder in Beethovens Nähe gebracht hat. Beide Werke erschienen bei Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg. *Marcellos* Sonaten aus op. 2 für Violoncello und Klavier legt Ettore Bonelli in einer Neuauflage bei Zanibon-Padua vor, über die man sich angesichts der sorgfältigen Applikatur in der Solostimme durch Mazzecurati nur freuen kann, wenn auch die Bogensetzung und die dynamischen Bezeichnungen gewiß nicht immer die Zustimmung deutscher Spieler finden, während die Generalbaß-Aussetzung trotz gelegentlicher Abweichungen von unserer Auffassung doch im ganzen ein musikantisch schön gelockertes Gefüge zeigt. Einige Varianten-Vorschläge des Herausgebers, teils verständlich, teils wohl mehr subjektiv, sind in Fußnoten oder über dem Text deutlich gemacht; die zahlreichen Dehnungsstriche über gebundenen Achteln appellieren sichtlich an die Musikalität der Spieler. Die gleichen Herausgeber brachten auch das Cello-Konzert des Bolognesers *Luigi Borghi*, der, elf Jahre älter als Mozart, zum Berliner Hof Beziehungen unterhielt — wenigstens ist dieses Werk 1788 dort komponiert, ein ausgesprochen virtuosos Konzert, stilistisch stark in der Nähe des um fünf Jahre älteren Haydn-Konzertes, mit dem es auch die Tonart teilt. Auch von einem anderen Zeitgenossen Haydns, nämlich *Giambattista Cirri*, der zwar unseren Lexicis, nicht aber unseren Konzertsälen bekannt ist, legt Bonelli ein Cellokonzert, diesmal in C, vor, dessen sympathische Frische eine Wiederbelebung durchaus rechtfertigen würde. In der Partitur ist allerdings der Rahmen der Kammermusik bereits überschritten, ebenso bei einem, ebenfalls bei Zanibon erschienenen Violinkonzert von *Padre Martini*, das Ettore Desderi herausgab und das geschickt zwischen barocker Melodiesubstanz und rein geigerischer Virtuosität vermittelt, aber da wenigstens von dem ersten Konzert auch eine „riduzione per pianoforte“ erschien, mag es hier auch als Kammermusik Erwähnung finden.

In die Gegenwart endlich gehören eine Sonate für Fagott und Klavier des stilistisch kosmopolitischen Korsen *Henri Martelli* und die „Ballata per violoncello e Pianoforte“ der *Matilde Capuis*, einer der wenigen komponierenden Frauen Italiens von heute. Trotz aller fortschrittlichen und z. T. sehr modernen Harmonik ist ihre Ballata

letztlich aber doch noch tonal aufgebaut, nimmt aber vor allem durch eine schwungvolle, manchmal vielleicht noch von Brahms infizierte großformatige Rhythmik für sich ein. Auch Martelli macht eklektisch gern gelegentlich noch einen Sprung in die Vergangenheit; er hat etwas von Brittens leichter Schreibweise, vielleicht gar von Menottis, und motivische Kleinarbeit, „die Gunst des Augenblicks“, gibt seinem Stil häufig die Richtung aufs Mosaik. Amüsant und zum scherzoso aufgelegt, wie es dem Fagott wohl ansteht.

Otto Riemer

Musik aus der Steiermark

Die Steiermark erweist sich als äußerst rührig, die eigenen musikalischen Werte bekanntzumachen. Der Steirische Tonkünstlerbund, der zugleich eine Reihe von wissenschaftlichen Abhandlungen über steirische Musik und steirische Meister betreut, hat im Verlaufe von zwei Jahren nicht weniger als etwa zwanzig Hefte heimischer Tonwerke in der Reihe „Musik aus der Steiermark“, Leitung Artur Midl und Wolfgang Suppan (Musikverlag Ludwig Krenn, Wien), veröffentlicht. Von den Namen sind viele dem Auslande unbekannt, aber das ist ja die Absicht der Veröffentlichungen: Bekanntzumachen! Genannt seien: Hanns Holenia, Artur Michel, E. L. Uray, A. C. Hochstetter, Konrad Stekl, Franz Fuchs d. J., Josef Kolleritsch, Fritz Kappel, Walter Achleitner, Walter Kainz, Florian Wiefler, Friedrich Frischenschlager, Jürgen Ewers und die holländische Wahlsteierin Margarethe Kastner-De Heusch. Die Reihe will Spiegelbild der gegenwärtigen steirischen Kultur sein. Insgesamt ergibt sich der Aspekt eines spät-romantischen Musizierens, das stellenweise moderner tönt, ein echt steirisches Bild des unmittelbaren Ausdrucksmusizierens, wie es Landschaft und Menschentum entspricht.

Andreas Liess

Zur Obrecht-Gesamtausgabe

Die neue Obrecht-Gesamtausgabe der Niederländischen Gesellschaft für Musikgeschichte hat in dem 6. Heft der Messen die „*Missa Sub tuum presidium*“ vorgelegt (Amsterdam 1959). Die Ausgabe van Crevels verdient ebenso durch ihre eingehende, die Struktur des Werks erfassende Einleitung, wie durch die neue Art der Übertragung besondere Beachtung. Tempus, tactus, integer valor notarum werden in einer neuen, sich mit der Editionstechnik von J. Wolf und Tirabassi auseinandersetzen Übertragungsweise zu erhalten gesucht. Die melodische Struktur wird deutlich.

Ihr widmet van Crevel eine eingehende Untersuchung, die vor allem die Zahlenproportionen und Cantus firmi in der Struktur herausarbeitet. In diesen bedeutsamen Feststellungen gewinnt er die Erkenntnis der Grundlagen von Obrechts Kompositionsweise. So sehr die vorliegende Übertragung aus der Struktur des Werks ihre Berechtigung besitzt, dem praktischen Musiker wird sie befremdlich erscheinen. Er wird sich die grundsätzliche Frage stellen, ob eine Gesamtausgabe den Musiker in Schlüsseln und Aufzeichnung zur Mensuralnotation zurückführen oder aber das Werk — selbstverständlich unter Klarstellung seiner Wesenheit — soweit als möglich dem geläufigen Partiturbild angleichen soll. Je nach der Stellung zu dieser Frage werden zu der vorliegenden Übertragung Ablehnung oder Zustimmung geäußert werden, so dankbar der Versuch, die Struktur in der Ausgabe herauszuarbeiten, begrüßt werden muß.

Karl Gustav Fellerer

Für die Orgel

Aus der stattlichen Zahl der hinterlassenen Choralvorspiele des einstigen Berliner St.-Petri-Organisten Anton Wilhelm Leupold legt der Verlag Merseburger unter dem Titel „Orgelbuch“ einen von Ulrich S. Leupold zusammengestellten Neudruck von 35 kurzen Stücken vor. Sie sind für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt und tragen betont liturgischen Charakter. In der Struktur durchsichtig, bieten sie dem Spieler keine nennenswerten Vortragsschwierigkeiten. Da die 1933 unter dem gleichen Titel erschienene etwas umfangreichere Sammlung Leupolds im Verlag Kallmeyer vergriffen ist, schließt die vorliegende Neuauflage eine vornehmlich von Organisten kleinerer Gemeinden empfundene Lücke. Der Notendruck ist klar und übersichtlich.

In dem vorliegenden Band „Mozart auf der Orgel“, mit einem Vorwort von Hans Dennerlein, herausgegeben von Johannes Pröger, Verlag Merseburger, Berlin, sind Kompositionen verschiedenster Formen und Stilarten zusammengefaßt. Neben kleinen Sätzen des neunjährigen Mozart aus dem Londoner Skizzenbuch steht das Veroneser Allegro, neben der konzertanten Kirchensonate KV 336 sind mehrere Werke der freien Form (die als Torso bekannte, vom Herausgeber zu Ende geführte Strahover Improvisation, das Adagio h-Moll und die Leipziger Gigue) abgedruckt. Hans Dennerlein bemüht sich, die meist als Klavierkompositionen bekannten Stücke für die Orgel zu gewinnen, ein Unterfangen, das nicht bei allen Stücken überzeugend wirkt. Das geschmackvoll

zusammengestellte Heft wird manchen Mozart-Liebhaber erfreuen. Das Notenbild ist klar, die drucktechnische Anordnung nicht immer geschickt.

Martin Lange

Portugiesische Frühklassik

Die portugiesische Musikforschung ist noch jung und hat mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Daher sind Denkmälerausgaben zur Musikgeschichte Portugals Raritäten. Eine solche ist auch diese Probe aus dem Schaffen des namhaften Opern-, Kirchen- und Klavierkomponisten *Sousa Carvalho*, des „portugiesischen Mozart“ (1745–1798): Overture zu „*L'amore industrioso*“; *Portugaliae Musica, Série B, II*, (Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon 1960. Alleinausführung für alle Länder außer Portugal und Spanien: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). Als Schüler Porporas in Neapel in der Formensprache der italienischen Musik erzogen, wirkte er von 1767 bis zu seinem Tode in Lissabon, war Hofmusiklehrer, Kompositionslehrer und Chorleiter und bildete eine ganze Generation bedeutender Schüler wie *Bomtempo* in Portugal heran. Seine Oper „*L'amore industrioso*“ wurde für den Hof im Frühjahr 1769 komponiert. Die Overture ist ganz im italienischen Stil der Zeit, dreisätzig, mit langsamem Streichersatz, während die Allegro-Ecksätze auch Oboen, Hörner sowie Fagott haben. Die hübschen Themen haben heiteren Buffocharakter, der Satz ist gefällig und ohne kontrapunktische oder harmonische Kühnheiten. Alles ist ein wenig verspielt und ganz unbeschwert, die dynamischen Effekte der Mannheimer Schule sind bereits übernommen, aber die geistigen Spannungsbögen des Sturm und Drang und der deutschen Frühklassik wird man vergebens darin suchen. Für ein heiteres Orchesterkonzert wäre es eine hübsche Programmbereicherung, besonders auch für unsere Liebhaberorchester.

Fritz Bose

Ophelia-Lieder von Brahms

Johannes Brahms hatte schon in den Anfängen seiner Wiener Zeit den großen Schauspieler Josef Lewinsky und dessen damalige Braut, die gleich ihm am Burg-Theater tätige Olga Precheisen, kennengelernt. Als diese an das Deutsche Landestheater in Prag verpflichtet wurde, wo ihrer als erste Rolle die der Ophelia in Shakespeares „Hamlet“ wartete, bat Lewinsky Brahms, für sie die fünf bekannten Lieder zu komponieren, die sie während ihrer Wahnsinnsszene zu singen hat. Nach einigem Zögern machte sich der junge Meister an die Arbeit, so daß Olga Precheisen

diese Lieder bei der Prager Aufführung vom 22. Dezember 1873 zum ersten Male singen konnte. Brahms hat sich hier bewußt dem einfachen Duktus angepaßt, der den originalen Weisen aus der Shakespeare-Zeit anhaftet. Obwohl Ophelia diese ihre Lieder ohne instrumentale Begleitung singt, hat ihnen der Komponist eine Klavierbegleitung beigegeben, die von Karl Geiringer, dem Herausgeber der vorliegenden Ausgabe, nur bei dem vierten Lied teilweise ergänzt zu werden brauchte. Olga Lewinsky hat das Autograph sorgfältig aufbewahrt und den Herausgeber 1935 zu dem Erstdruck in New York ermächtigt. Er ließ dieser nunmehr die vorliegende, sehr geschmackvolle Ausgabe im Schönborn-Verlag, Wien, folgen, die gleichfalls für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung angelegt ist und ein Vorwort in deutscher und englischer Sprache enthält. Die schlichten Weisen stellen beste Hausmusik dar, werden aber auch im Konzertsaal großem Interesse begegnen.

Hans Georg Bonte

Beethoven in der Reihe „Wiener Urtextausgaben“

Diese prachtvolle Werkreihe der Universal-Edition Wien legt nicht nur einen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Urtext vor, nebst einem Faksimile als Titelbild jedes Bandes, sondern auch einen Revisionsbericht von einer Vollständigkeit, wie man sie sonst nur in den kritischen Gesamtausgaben findet. Bisher erschienen an Beethoven-Ausgaben: *Werke für Klavier zu vier Händen*, revidiert von Karl Heinz Füssl; *Variationen für Klavier*, (1. Band), revidiert von Erwin Ratz.

Beiden Ausgaben liegt dasselbe Editionsprinzip zugrunde: Ein kritischer Vergleich sämtlicher erreichbarer Quellen wie Autograph, revidierte Abschrift, Druckvorlage, Originalausgabe, von Beethoven überwachte Nachdrucke, kurz: was als Ideal und Ziel einer Urtextausgabe zu fordern ist, das ist hier in einer bewunderungswürdigen Gründlichkeit durchgeführt worden. Die Revisionsberichte erfassen sämtliche Lesarten, soweit auch nur die Möglichkeit besteht, daß eine Lesart auf Beethoven zurückgeht. Von den vierhändigen Variationen über das Lied „Ich denke dein“ werden alle Abweichungen der ersten, den Gräfinnen Therese von Brunswick und Josephine Deym-Brunswick ins Stammbuch geschriebenen Fassung von der späteren voll erschlossen; diese Abweichungen sind aber viel unbedeutender, als man bisher vermutete. Schade, daß Füssl nicht auch Beethovens eigene Übertragung der großen

Quartettfuge op. 133 für Klavier zu vier Händen mit aufgenommen hat, die im Mai 1827 als op. 134 erschien. Ihre Echtheit ist erwiesen, wenngleich das Autograph seit seiner letzten Versteigerung 1890 verschollen ist. Trotzdem fand op. 134 keine Aufnahme in die alte Gesamtausgabe, so daß wir dieses Werk in einem der projektierten Supplementbände zur Gesamtausgabe nachzutragen haben.

In beiden Ausgaben ist der Revisionsbericht (deutsch und englisch) der leichteren Benutzbarkeit wegen nicht fest mit eingebunden, sondern nur lose beigelegt. Die drucktechnisch tadellose Ausgabe und der klare prächtige Notenstich lassen uns allerdings die häßliche hypermoderne graphische Gestaltung der Titelseite, die so gar nicht zur harmonischen Ausgewogenheit von Beethovens Musik passen will, nur um so mehr bedauern. Hier wäre ein etwas feineres Stilempfinden des Graphikers sehr am Platze gewesen.

Willy Hess

Kreneks Hausmusik

Für jeden Tag der Woche hat *Ernst Krenek* kleine Hausmusik-Stücke komponiert, die in wechselnder Besetzung zu spielen sind (Klavier, Violine, Gitarre und Blockflöten). Am siebenten Tag, wohl einem Sonntag, finden sich alle Instrumente vereint zu einem Allegretto, das rhythmisch, melodisch und harmonisch auf knappem Raum abwechslungsreiche Gestalten bringt, sozusagen eine Summe der vorausgegangenen kleinen Stückchen, bei denen die instrumentalen Bedingungen geschickt genutzt sind und die Chromatik für differenzierte Spannungen sorgt. Aber auch rhythmische Impulse werden wesentlich, die dem Hausmusikfreund vielleicht auf den ersten Blick schwierig erscheinen mögen, es aber nicht sind, sieht man genauer hin. Das Material ist zwölftönig gehalten, aber ganz frei von Dogmen, mehr den melodischen Linienzügen gehorchend, die der Komponist offenkundig zu formen trachtete. Die kleinen Stücke sollten Eingang in Kreise der Hausmusikfreunde finden, da sie endlich einen vortrefflichen Beweis geben, wie gut es möglich ist, fern einer konstruierten Primitivität und auch einer simplifizierten Konstruktivität zu komponieren. Die Stücke sind nicht anspruchslos, aber dennoch sinnreich zu bewältigen. (Bärenreiter-Verlag Kassel.) Wolf-Eberhard von Lewinski

Für Laienorchester

Die Kompositionen *Heinrich Lemachers* für Orchester vertreten in der „Neuen Reihe“, heraus-

gegeben von Hugo Wolfram Schmidt (Musikverlag Hans Gerig, Köln), einen gemäßigt modernen Stil, der die Grenzen der Spielbarkeit für Laienmusikanten respektiert, wie in der vorliegenden „Musica festiva“ für Flöte und Streichinstrumente. Der im stürmischen con fuoco vorüberfegende erste Satz wird durch ein wirbelndes Quasi-Ostinato der tiefen Instrumente angefeuert. Der ruhige Verlauf der ersten Violine und Solo-Flöte wird nur einmal vom erregenden Ostinatomotiv erfaßt. Ein Vivoteil mit eigenwilligen Imitationen fängt den Aufruhr auf und leitet ihn in ein gut klingendes Andante über, das in ein pastoralartig beschauliches Allegro comodo einmündet, ein Abschluß, in dem der Flötist die Schönheit der Tonbildung besonders auskosten kann.

Gottfried Schweizer

DAS NEUE BUCH

Anton Webern

In Heinrich Lindlars immer deutlicher profilierter Schriftenfolge „Kontrapunkte“ (Tonger-Verlag, Rodenkirchen 1961, DM 10.80) hat Walter Kolneder ein Buch „Anton Webern, Einführung in Werk und Stil“ veröffentlicht. Nicht nur, weil wir es hier mit der ersten umfassenden deutschen Darstellung des Lebens und Schaffens dieses heute mit bedeutendsten Schöpfers der Neuen Musik zu tun haben, ist Kolnaders Arbeit wichtig, sondern auch mit den Anregungen, die über rein sachliche Angaben hinaus einbezogen wurden. Auf eine knappe Lebensskizze folgt eine Monographie, die kein Werk ausläßt, jedem eindringliche Beleuchtung leiht und stellenweise bis zu einer ausgesprochenen Analyse vordringt.

Man kann Kolneder nur bescheinigen, daß er sich um eine sehr genaue Untersuchung bemühte, mit der er auch einige Mißverständnisse und Fehler, die sich eingebürgert haben (sogar bei der Schallplatten-Produktion) aufdecken konnte. Das Eigenständige Weberns über Schönberg hinaus wird angedeutet, ohne hier indes voll ausgeschöpft zu sein. Kritisch setzt sich Kolneder mit der Nachwirkung Weberns auseinander, die in der Tat erstaunlich war und manchmal wirklich zu Fehlschlüssen führte. Sehr wertvoll sind neben diesen notwendigen Anregungen und Korrekturen auch die statistischen Angaben zur Bibliographie und Diskographie. Die Zitate-Sammlung ist enorm: man erfährt nicht das Urteil des Autors, sondern Meinungen sehr vieler Kenner, zugleich auch widersprüchliche Äußerungen, die beweisen, daß der Komplex Webern keineswegs „bewältigt“ ist. Die

Fülle der Zitate verwirrt allerdings auch, zumal nicht jedes Zitat ein guter Beleg sein muß. Immerhin: mit der Absicht Kolnaders, zu der Einführung in Werk und Stil, die ihm vorzüglich gelang, einen Kontrapunkt zur einseitigen Adaption Weberns bei einigen Avantgardisten zu setzen, kommt das Buch in eine Diskussion, die fruchtbar sein könnte.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Betrachtungen über Wagner

J. Meinertz wendet sich in seiner kleinen, aus Volkshochschul-Vorträgen hervorgegangenen Schrift über „Richard Wagner und Bayreuth“ (Max Hesses Verlag, Berlin und Wunsiedel 1961, DM 3.80) vor allem an Menschen, die durch Neubayreuther Aufführungen zu einer neuen inneren Auseinandersetzung mit dem Schaffen und mit der Persönlichkeit Wagners angeregt wurden und sich dabei oft von Fragen bedrängt sehen, die der Psychologe weit besser als ein Musiker oder Theaterfachmann von seinem begrenzteren Standpunkt aus zu beantworten vermag. So läßt sich Meinertz, von tiefenpsychologischen Erkenntnissen und Erfahrungen ausgehend, eine Erklärung und Deutung mannigfacher Probleme des schöpferischen Wirkens und der menschlichen Eigenart Wagners, aber auch der Wiedergabe und der Wirkung der Werke angelegen sein. Dabei geht es ihm, oft in Abwehr von Vorurteilen und Fehlschlüssen, vor allem um ein Spürbarmachen der wesenhaften inneren, seelischen Antriebe und Zusammenhänge. Ein dankenswerter Beitrag zur Wagner-Literatur, nicht zuletzt, weil das Vorgelegene zu einer vertiefenden Beschäftigung mit den angerührten Themen führen kann. Nicht durchaus erfreulich ist die sprachliche Fassung der Schrift: hier wäre manches, was in freier Rede erträglich ist, für die Drucklegung, als etwas zu salopp, besser geändert worden.

Anton Würz

Franz Liszt

Gerade das Lebensbild Franz Liszts ist durch alle möglichen literarischen und publizistischen Mittel arg verzerrt, mitunter fast bis zur Unkenntlichkeit. Der Zorn über diesen Tatbestand hat offenbar Ludwig Kuschle die Feder zur Abfassung seines Büchleins „Franz Liszt — Porträt eines Übermenschen“ (Süddeutscher Verlag, München, o. J., DM 6.80) in die Hand gedrückt. Diejenigen Züge und Begebenheiten in Liszts Leben, die Anlaß waren zu all den mehr oder weniger bekannten Entstellungen, werden dabei völlig aus dem Blickfeld gerückt. Hervor tritt der vornehme, hilfsbereite, mitfühlende Mensch, der immer nach

neuen Wegen suchende und allem Neuen aufgeschlossene schöpferische Musiker, der ausübende Künstler, der vielem, was heute im Konzertleben als selbstverständlich gilt, erst die Bahnen ebnete. Das ist sehr verdienstvoll, um so mehr, als sich der Verfasser auf reiches Quellenmaterial stützen kann und manche aufschlußreiche Einzelheit ans Licht bringt. Zu fragen wäre allenfalls, ob er nicht in seiner deutlich spürbaren Liebe zum Gegenstand gelegentlich Liszt das Verdienst für Entwicklungen auf den verschiedenen Gebieten zuschreibt, die einfach zu jener Zeit in der Luft lagen und sich fast zwangsläufig vollzogen, und ob er nicht in der Wertschätzung des Lisztschen Schaffens etwas zu weit geht, auch da, wo zugegeben wird, daß dieses seine Schwächen hat. Hier hätte etwas mehr Distanz vielleicht nicht schaden können. Trotzdem ist das Büchlein lesenswert, weil es eben vielen den rechten Blickwinkel gibt, weil es gut und warmherzig geschrieben ist, und weil es das Zeitbild um charakteristische Züge bereichert.

Willi Wöhler

Der Opernkapellmeister Haydn

Die monumental angelegte, erste musikwissenschaftliche und bibliographische Erfassung der Haydn-Dokumente in der heute in Budapest befindlichen Esterhazyschen Opernsammlung ist zweifellos der seit langem bedeutsamste Beitrag zur exakten neuzeitlichen Haydn-Forschung. Die zweibändige, von Dénes Bartha und László Somfai mit allem Rüstzeug moderner Musikphilologie bearbeitete Publikation „Haydn als Opernkapellmeister“ (Budapest—Mainz 1960) bringt entscheidende Aufklärung über die bisher unerforschte gebliebene Operntätigkeit Haydns in Esterhazy. Die von Haydn von ca. 1776 bis 1790 dort aufgeführten, meist radikal bearbeiteten und mit vielen Originaleinlagen aus seiner Feder versehenen etwa 100 italienischen Opern sind hier erstmals listenmäßig, bibliographisch, aber auch stilgeschichtlich erfaßt. Haydns schöpferischer Anteil an diesen Aufführungen beschränkte sich nicht auf die etwa 35 hinzukomponierten Arien (von denen die 1789 komponierte „Scena di Pedrillo“ aus dem Pasticcio „La Circe“ in Partitur und Schallplatte vorgelegt wird), sondern erstreckte sich vielfach auch auf einschneidende Uminstrumentierung und Neukomposition prominenter Opernwerke von Paisiello, Cimarosa, Traetta, Sarti, Gazzaniga. (Bezeichnenderweise fehlen die Namen Gluck und Mozart völlig in dieser Liste!) Haydns Verhältnis zur zeitgenössischen italienischen Oper, aber auch die geschicht-

liche Position seiner eigenen sechs, für Esterhazy geschriebenen Opern läßt sich hier zum ersten Male in den allgemein stilgeschichtlichen Ablauf einordnen. Die Information über diese Originalopern bildet auch eine wichtige Ergänzung zu der kürzlich erfolgten kritischen Neuausgabe von „La Canterina“, (hrsg. von Bartha: Joseph Haydn, Werke, Bd XXV, München—Duisburg, 1959). Die Untersuchungen der beiden ungarischen Forscher erhellen u. a. das Verhältnis Haydns zu Luigia Polzelli, für die so viele Einlage-Arien komponiert wurden, deren Anfänge vielfach in gelungenen Faksimile-Probeseiten dem Leser nähergebracht werden. Der in ausgezeichnetem Deutsch abgefaßte, vorbildlich kompilierte Band versucht auch — in Fortsetzung der Forschungen J. P. Larsens — Haydns Kopisten handschriftlich zu identifizieren. Auch findet sich dankenswerterweise eine, von Dorris Somfai-Réfész sachkundig bearbeitete, mit wertvollen Illustrationen versehene Wasserzeichen-Liste der in Esterhazy verwendeten Papiersorten vor, die für die Datierung Haydnscher Originalkompositionen von Bedeutung sein dürfte.

Die mit größter Sorgfalt durchgeführte Darstellung und bibliographische Erfassung des Budapest Materials ist als wichtige Ergänzung der neuesten Forschungsergebnisse Larsens, Landons und Hobokens zu betrachten und daher wärmstens zu begrüßen. Es ist schade, daß sich keine Verbindungsbrücke von Budapest nach Eisenstadt schlagen ließ und die von Johann Hách dort seit 1959 veröffentlichten, theatergeschichtlichen Untersuchungen der Esterhazyschen Opersammlung weder kollationiert noch bibliographisch nachgeprüft werden konnten. Es wäre eine Aufgabe des Kölner Haydn-Instituts, hier vermittelnd einzugreifen und die von Bartha und Somfai offen zugegebenen bibliographischen Lücken ihrer Darstellung schließen zu helfen.

Hans F. Redlich

Gesammelte Studien

„Mythos-Melos-Musica“, ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, 2. Folge (Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1961). Es ist dankenswert, daß W. Vetter in seinem Buch seine an verschiedenen Orten zerstreuten Aufsätze in zwei Sammelbänden herausgegeben hat. Der vorliegende Band umfaßt vor allem wertvolle Studien zur Antike, zu Oper und Landesmusikgeschichte. Ein 40jähriges Forschen hat seinen Niederschlag gefunden in dem zeitgebundenen Wandel der Forscherpersönlichkeit, der Problemstellungen und der wissenschaft-

lichen Ergebnisse. Von der Antike bis zur Gegenwart in ihrem Musikleben und Schaffen wird diese Entwicklung deutlich. Grundlegend bleiben Vettters Studien zur Musik der Antike. Ihr Neudruck in dem Sammelband wird besonders begrüßt werden. Der Schüler Hermann Aberts hat hier dessen Studien erfolgreich weitergeführt, ebenso wie seine Arbeiten über die Oper durch seinen Lehrer angeregt sind. Vettters Studien zur Musik der Gegenwart sind ein Zeitdokument. Der Aufsatz „Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft“ (1927) ist dem Sammelband als eine zeitbezogene Zusammenfassung seiner frühen Antike-Studien vorausgestellt.

Karl Gustav Fellerer

Musik und ihr Hintergrund

Nach der Absicht der Herausgeber soll die dreibändige „*Pelican History of Music*“ (herausgegeben von Alec Robertson und Denis Stevens; Band I: *Ancient Forms to Polyphony*; Penguin Books, Harmondsworth 1960) die Möglichkeit eröffnen, interessierten Menschen die Verbindung zwischen der Musik und den anderen Kunstformen und zwischen der Musik und ihren sozialen, ästhetischen, religiösen und historischen Hintergründen herzustellen. Im ersten Band finden sich vier Kapitel: Non-Western Music (Peter Crossley); Plainsong (Alec Robertson); Ars Antiqua (Denis Stevens); Ars Nova (Gilbert Reaney). Alle Beiträge halten sich an ein beachtliches wissenschaftliches Niveau, ohne für den Durchschnittsleser unverständlich zu werden. Was die Hintergrunddarstellungen angeht, so begnügen sie sich mit altbekannten Einzelheiten und erfüllen somit nicht sonderlich die im Vorwort angekündigte Vertiefung.

Alphons Silbermann

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft

Das von Walther Vetter bereits im 4. Jahrgang betreute „*Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959*“ (Edition Peters, Leipzig 1960) knüpft inhaltlich wie in der Aufmachung an beste Traditionen des „*Jahrbuches der Musikbibliothek Peters*“ an, dessen 51. Jahrgang es zugleich bildet. Der einleitende Artikel „*Deutschland und das Formgefühl Italiens. Betrachtungen über die Metastasianische Oper*“ aus der Feder des Herausgebers behandelt wie immer in dieser Publikation ein grundlegendes musikwissenschaftliches Problem. Temperamentvoll untersucht Vetter anhand mehrerer Metastasio-Opern verschiedener Komponisten die Frage, ob wir Deutschen die

italienische Oper des 18. Jahrhunderts richtig zu hören imstande sind. R. Steglich interpretiert scharfsinnig und geistvoll die Titelzeichnungen, besonders die von Ludwig Richter, zu Schumanns Jugendalbum, während sich drei weitere Mitarbeiter über Probleme des Volkslieds äußern: L. Richter über das Parodieverfahren im Berliner Gassenlied des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, R. Uchida über Japans Volkslied und M. Schneider über Gesänge der Duala (Kamerun). Der „*Rückblick 1957–1959*“ und das Dissertationsverzeichnis für 1959 ergänzen die wertvolle, mit Notenbeispielen verschwenderisch ausgestattete Veröffentlichung.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

Ein Quellenwerk für Geiger

In die Bestrebungen, der Musikwissenschaft immer neue Quellenwerke zugänglich zu machen, hat sich jetzt auch das Institut de Musicologie de l'Université de Paris mit Glück eingeschaltet: kürzlich legte es eine Faksimile-Ausgabe der „*Principes du violon*“ (1761) des L'Abbé le fils vor, der eigentlich Joseph Barnabé Saint-Sevin hieß und von 1727 bis 1803 lebte. Der Herausgeber Aristide Wirsta, spezieller Kenner des Violinspiels im 18. Jahrhundert, sowie Eugène Borrel, der eine Vorrede hierzu schrieb, betonen beide, daß das methodologische Werk des L'Abbé le fils als würdiger Nachfolger der zeitlich unmittelbar vorausgehenden Schriften von Geminiani und Leopold Mozart betrachtet werden muß; ja in ein paar wichtigen Punkten reicht es sogar noch über sie hinaus. So behandelt er als erster der Theoretiker die Haltung des Geigeninstruments sowie die Bewegung der Finger bei Veränderung des Bogenstrichs und gibt eine präzise Beschreibung des Staccato; auf die Kadenzen und „*agréments*“, das Arpeggio und das mehrstimmige Spiel geht er ebenfalls gründlich ein und belegt im übrigen seine Ausführungen durch eine Fülle von entsprechenden Notenbeispielen. Dieses 81 Seiten umfassende Opus steht ganz in seiner Zeit, nimmt aber zugleich entscheidende Züge der künftigen Entwicklung voraus. Nicht bloß Musikologen, sondern auch violingeschichtlich und violintech-nisch interessierte Musiker werden aus dem Studium dieses schmalen Bandes reichen Gewinn ziehen (Paris 1961, Centre de Documentation Universitaire).

Werner Bollert

Eine handliche Instrumentenkunde

In seinem „*Instrumenten-Brevier*“ (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1961, DM 12.—) gibt Hans Kunitz in tabellarischer Knappheit Auskunft über

alles, was man über die in den verschiedenen Besetzungen (Sinfonisches Orchester, Blasorchester, Tanz- und Unterhaltungsortchester) verwendeten Musikinstrumente, auch die weniger gebräuchlichen, wissen kann und muß. Die Einteilung: Struktur und Stimmung — Notierung und Tonumfang — Spieltechnik — Klangcharakter — Verwendung im Orchester wird für jedes einzelne Instrument angewandt und erweist sich als sehr übersichtlich. Die Hinweise auf Spieltechnik und Klangcharakter, wobei auch auf Intonationsschwächen, Griffschwierigkeiten, schwer ausführbare Tonverbindungen, zu vermeidende Lagen eingegangen wird, liefern jemandem, der sich mit Instrumentationsaufgaben zu beschäftigen hat, äußerst wertvolle Hilfen. Daß letzten Endes der Klangcharakter eines Instrumentes mit Worten nicht umschrieben werden kann, liegt in der Natur der Sache. Hier hätten Hinweise auf typische Beispiele aus der bekanntesten Literatur vielleicht bessere Dienste getan. Erstaunlich ist auch, daß der Verfasser bei der Aufzählung, aus welchen Instrumenten sich die verschiedenen Orchestertypen zusammensetzen, unter der Kategorie „Blasorchester“ die Klarinetten nicht aufführt. Es gibt doch wohl kaum eine Blaskapelle, die — wenn sie überhaupt Holz führt (Flöten, Oboen und Fagotte werden ja auch genannt) — auf Klarinetten verzichtet.

Willi Wöhler

Musik in Zeit und Raum

Zum 70. Geburtstag des Musikforschers und einst hochgeschätzten Oratoriensängers Hans Joachim Moser haben Freunde und Gönner des vor allem um die Geschichte des deutschen Liedes und der evangelischen Kirchenmusik verdienten Gelehrten unter dem Titel: „Musik in Zeit und Raum“ eine 39 Nummern umfassende Reihe seiner „Ausgewählten Abhandlungen“ gesammelt und ihr Erscheinen (Verlag Merseburger, Berlin 1961 DM 46.—) ermöglicht. Es versteht sich von selbst, daß der verschiedene, ursprüngliche Erscheinungsort dieser Aufsätze in Tageszeitungen und Fachzeitschriften das wissenschaftliche Gewicht der in die beiden großen Abschnitte „Zur Musikgeschichte“ und „Zur Ästhetik“ gegliederten Einzelabhandlungen beeinflusst; sie bringen übrigens nichts zu Mosers Spezialgebiet der Liedforschung, da der Gelehrte einen zweiten Sammelband „Studien zum älteren deutschen Lied“ vorbereitet. Ausführliche Quellenhinweise sowie ein Orts-, Sach- und Personenregister machen den Band mit seinen 344 Textseiten überaus brauchbar. Von den einzelnen Essays selbst sei auf den vielumstrittenen, heute

von Moser selbst nur mit Vorbehalt bejahten Aufsatz „Die Entstehung des Durgedankens — ein kulturgeschichtliches Problem“ vom Jahre 1913 hingewiesen, ferner auf die Ausführungen über „Schütz und das evangelische Kirchenlied“, „Zur Ausführung der Ornamente bei Bach“ und „Eichendorff und die Musik“. In dem „Zur Ästhetik der Musik“ überschriebenen Hauptabschnitt interessiert besonders, was Moser über den „Diabolus in Musica“, also das kritische Intervall des Tritonus, zu sagen hat; seine Verpönung dürfte sich von der Verwendung in der heidnischen Volksmusik herleiten. Schließlich ist hier noch der Aufsatz über „Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den anderen Künsten“ zu nennen.

Hans Georg Bonte

Ein Weg zur altgriechischen Musik

Es ist nicht leicht, über ein Werk wie das von Ebert Pöhlmann: „Griechische Musikfragmente“ (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band VIII, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1960, DM 12.50) kurz zu berichten. Am besten müßte man sich sagen: geht hin und lest selbst, folgt den Deduktionen, bejaht oder verneint sie — in jedem Falle werdet ihr, wie der Titel verspricht, „einen Weg zur altgriechischen Musik“ finden. Was erstrebt ist, sagt das Vorwort: „Ausagen der literarischen Quellen durch die Musikfragmente und gegebenenfalls durch Vasenbilder zu erläutern und zu veranschaulichen.“ Es müßten sich auf diesem Weg konkrete Vorstellungen von der Musikpraxis des Hellenismus gewinnen lassen. Sehen wir zu! Zuerst wird die griechische Notenschrift (eine Buchstabenschrift), die schon im ausgehenden 5. Jahrhundert vor Christus gebräuchlich war, behandelt. Ihre Unzulänglichkeit verhinderte, daß der Hellenismus griechische Musik weiter überlieferte; man beschränkte sich auf Textausgaben. Wie aber steht es mit Melodik und Rhythmik der überlieferten Musikfragmente? Das Seikilos-Lied und die delphischen Hymnen bestätigen, daß die griechische Melodiebildung sich ohne sklavische Nachbildung eng an die Akzentuierung der Dichtung anschließt. Die spätantiken Quellen werden danach befragt und kritisch ausgewertet und die Rhythmik der Musikfragmente ausführlich erörtert. In ähnlicher Weise werden nun Ausdruckswert der Tonart und des Rhythmus untersucht und dargestellt. Mit Hilfe der gewonnenen Gesichtspunkte wird der Versuch einer Interpretation der delphischen Hymnen unternommen. Die Textprobleme und Tonalität sowie

der Aufbau der Hymnen werden untersucht. Die Art der Darstellung leuchtet ein, weil sie nichts hineindeutet, sondern sich von den Phänomenen selbst belehren läßt. In einem Anhang I werden alle Musikfragmente und Fälschungen (auch die der berühmten Pindar-Ode) verzeichnet. Anhang II verzeichnet und kommentiert die beigegebenen „bildlichen Zeugnisse zur Frage des Musizierens nach Noten.“
Joseph Müller-Blattau

Musikalische Handwerkslehre

Hermann Peter Gericke schrieb eine „Kleine Handwerkslehre für Laienmusiker“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961, DM 4.80). Der Verfasser hat hier sehr geschickt formuliert und ausgewählt. Die Schrift enthält nicht nur eine Elementarlehre, einen Umriss der melodischen und harmonischen Vorgänge, sondern sie beschäftigt sich auch mit der Formenlehre, streift kurz Musikwissenschaft, Ästhetik und gibt einen musikgeschichtlichen Überblick in Tabellenform. Besonders anerkennenswert ist der Versuch, die neuesten musikalischen Bestrebungen in Theorie und Praxis einer solchen Darstellung für Laienmusiker einzuordnen.

Siegfried Günther

Renata Tebaldi

Das kleine, der großen Sängerin Renata Tebaldi gewidmete Bildbändchen (Rembrandt-Verlag, Berlin 1961, DM 4.80) ist mehr als ein nur mit Anekdoten ausgezierter, feuilletonistisch unterhaltsames Lebensbild einer Künstlerin. Der Verfasser Walter Panofsky verbindet mit der biographischen Erzählung eine sehr fesselnde kulturhistorische und gleichzeitig auch kulturpsychologische Studie über die Erscheinung der Primadonna assoluta, die der Geschichte der Oper so manche flirrend kapriziösen Lichter aufsetzte. Die Tebaldi gilt heute als die Primadonna assoluta, aber sie unterscheidet sich in ihrem Wesen von jenem Typus, der sich mit dem betonten Anspruch der exzentrischen Besonderheit ausstattet und auftritt. Panofsky weist auf die warme, schlichte Menschlichkeit dieser großen Künstlerin hin, die ihre Erscheinung so sympathisch und ihre Bühnengestalten so unmittelbar echt werden läßt. Das mit vielen Bildern ausgestattete Büchlein ist ein hohes Lied auf ein echtes Künstlertum, das in seinen größten Gestalten auch immer mit echten menschlichen Eigenschaften ausgestattet, wenn nicht überhaupt durch sie bedingt ist.
Joachim Herrmann

Erna Berger

„Sie haben in zwei Stunden mehr getan als ein Diplomat in zwei Jahren“, schrieb ein Farmer

im australischen Busch, als er Erna Berger im Radio gehört hatte. Viermal ist sie als „singende Botschafterin“ um den Erdball gereist, auf Bühne und Podium als Koloratur- und Liedersängerin von Weltgeltung gefeiert. In dem Büchlein „Erna Berger“ (Rembrandt Verlag, Berlin 1961, DM 4.80) schildert Karla Hoecker auf 31 Seiten schlicht und mit menschlicher Wärme das ereignisreiche Künstlerdasein. Das fesselnde Büchlein erhält durch einen Anhang mit Fotos eine persönliche Note.

Gottfried Schweizer

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: „Buenos Aires Musical“ (255, 256, 257/1961) bringt eine Arbeit von Enzo Valenti Ferro über Bizets „Carmen“. Im nächsten Heft schreibt Ricardo Turró über „Fausts Verdammung“. Keisei Sakka referiert über abendländische Musik in Japan. In einem weiteren Heft nimmt Frank Howes Stellung zur Geistlichen Musik in Großbritannien.

Großbritannien: „Opera“ (8/1961) eröffnet das Heft mit einem Beitrag von Ernst Thomas über Georg Solti. Winton Dean schreibt über Glucks „Iphigenie in Tauris“. John Warrack berichtet über Martinůs Opernaufführung in Zürich, Joseph Wechsberg über die Wiener Festwochen. — In „Musical Opinion“ (1007/1961) finden sich Berichte über das Londoner Musikleben. Bill English schreibt über Sidneys neues Opernhaus. Ingrid Samson veröffentlicht einen ungedruckten Brief Gustav Mahlers. R. W. S. Mendl schreibt über „Fidelio“ und seine Ouvertüren. Weitere Beiträge stammen von Graham Gill, A. G. Mathew und Gerard Bourke. — „Musical Events“ (8/1961) nimmt Stellung zu den Edinburger Festspielen und bespricht „Fidelio“ in Glyndebourne.

Italien: „Musica d'oggi“ (3/1961): Mario Morini charakterisiert Antonio Ghislanzoni als Librettisten Giuseppe Verdis. Sergio Martinotti schreibt über Hugo Wolf.

Schweiz: Die Schweizer Blätter für Volkslied und Hausmusik „Singt und spielt“ (4/1961) veröffentlichten einen Aufsatz über die Zusammenarbeit von Schule und Elternhaus von Heinz Hunger. Alfred Stier schreibt über Musica, eine Gnaden-gabe Gottes. Walter Tappolet widmet einen Aufsatz dem Heiligen Amt, Joseph Roth nimmt noch einmal zu Hiob Stellung.

MUSICA-NACHRICHT

Geburtstage

Edmund Nick, Komponist und lange Jahre Hauptabteilungsleiter für Musik am Westdeutschen Rundfunk Köln, wurde 70 Jahre alt.

Franz Konwitschny, der Chefdirigent der Deutschen Staatsoper in Berlin und Leiter des Leipziger Gewandhausorchesters, vollendete das 60. Lebensjahr.

Hans Mersmann, der Vorsitzende des Deutschen Musikrats, wurde am 6. Oktober 70 Jahre alt. Eine Würdigung seiner verdienstvollen Tätigkeit erfolgt im nächsten Heft unserer Zeitschrift.

Otmar Nussio, Schweizer Dirigent und Komponist, kann am 23. Oktober seinen 60. Geburtstag feiern.

Ernennungen und Berufungen

Georg Ludwig Jochum wurde von der Chilenischen Staatsuniversität zum außerordentlichen Professor ernannt.

Herbert Schmolzi ist zum neuen Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken ernannt worden.

Pierre Monteux, der 86jährige amerikanische Dirigent, wurde zum ersten Dirigenten des London Symphony Orchestra berufen.

Hermann Hildebrand, Berliner Generalmusikdirektor, ist zum ständigen Dirigenten der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford ernannt worden.

Friedrich Schramm, bisher Intendant des Hessischen Staatstheaters in Wiesbaden, übernimmt ab 1962 die Leitung des Baseler Stadttheaters.

Siegfried Heinrich, Kantor und Organist in Frankfurt am Main, wurde an die Evangelische Stadtkirche in Bad Hersfeld berufen. Gleichzeitig erhielt er einen Lehrauftrag an der Musikakademie in Kassel für Historische Tasteninstrumente.

Ehrungen und Auszeichnungen

Theodor Berger, Wiener Komponist, wurde mit der Großen Ehrenmedaille der Stadt Wien und des Landes Niederösterreich ausgezeichnet.

Karl Münchinger, dem Leiter des Stuttgarter Kammerorchesters, wurde der Offiziersrang des französischen Ordens für Kunst und Literatur verliehen.

Julius Wachter und *Ernst Bär*, die Leiter der Bregenzer Festspiele, wurden mit dem Bruckner-Ring ausgezeichnet.

Helga Pilarczyk, *Gisela Litz*, *Toni Blankenheim* und *Kurt Marschner*, erhielten vom Hamburger Kultursenator den Ehrentitel Kammersänger.

Verbände und Vereine

Der Verband Evangelischer Kirchenchöre Deutschlands teilt folgendes aus seiner Arbeit mit: In der Kirchenprovinz Sachsen fanden Landeskirchenmusiktage statt. Drei kirchenmusikalische Verbände Westfalens veranstalteten in Bochum „Westfälische Kirchenmusiktage“. In Moosbach/Baden fand der 35. Gesangstag statt. Der Verband Evangelischer Kirchenchöre in Schleswig-Holstein konnte sein 75. Jubiläum feiern. In Bayern veranstaltete der Landesverband zwei Familiensingwochen. Zwei kirchenmusikalische Beratungsstellen des Verbandes Evangelischer Kirchenchöre Deutschlands wurden in Madrid und Kapstadt errichtet.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt am Main führte mit ihrer Opernschule Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im Kleinen Haus der Städtischen Bühnen auf. Die Leitung hatte Bruno Vondenhoff, die Inszenierung besorgte Siegmund Skraup. Die Studierende Bärbel Scheller wurde als Harfenistin nach Darmstadt verpflichtet.

Musikfeste und Tagungen

Die *Hersfelder Festspiele* brachten in diesem Jahr ein Konzert mit dem Hersfelder Singkreis und dem Kammerorchester der Musikakademie Kassel mit Werken Bachs. Die Leitung hatte Siegfried Heinrich.

Die *Bayreuther Festspiele* gingen mit einer Aufführung der „Götterdämmerung“ zu Ende. Im ganzen zählte man mehr als 50 000 Besucher, von denen 50 Prozent aus dem Ausland kamen. Sämtliche Vorstellungen waren ausverkauft. Die nächstjährigen Festspiele werden am 24. Juli mit „Tristan und Isolde“ eröffnet. Dabei wird Karl Böhm zum ersten Male in Bayreuth dirigieren.

Die 16. *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt* wurden am 29. August offiziell eröffnet. Karlheinz Stockhausen leitete einen Spezialkurs „Instrumentale Musik“.

Die *Mannheimer Musiktage* fanden vom 27. bis 30. September statt. Dabei kamen Werke, die beim Komponistinnenwettbewerb ausgezeichnet worden waren, zur Uraufführung.

Die *Luzerner Festwochen* wurden mit der Uraufführung der bisher einzigen Sinfonie von Zoltán Kodály eröffnet.

Die *Edinburger Festspiele* begannen mit einem Schönberg-Abend. Die Londoner Covent-Garden-Opera gastierte mit Glucks „Iphigenie auf Tauris“ zum ersten Male in Edinburg.

Die *Athener Festspiele* brachten die Uraufführung der Oper „Nausikaa“ der amerikanischen Komponistin Peggy Glanville-Hicks. Das Berliner Kammerorchester bot drei Konzerte unter seinem Leiter Hans von Benda.

Die *Internationale Musikwoche der Stichting Gaudeamus* brachte ein elektronisches Konzert in Utrecht.

Die *Berliner Festwochen* bringen in einem Konzert am 4. Oktober zwei Uraufführungen: Boris Blachers „Variationen für Klavier und Orchester nach einem Thema von Clementi“ und Juan Carlos Paz' „Südamerikanische Komposition“.

Während der *Ulmer Bach-Woche* wird Kurt Thomas zwei Konzerte leiten.

Eine *norwegische Woche* findet als 11. Auslandswoche vom 7. bis 14. Oktober in Stuttgart statt.

Stuttgarter Kirchenmusiktage sind für die Zeit vom 3. bis 5. November vorgesehen. Neben Werken alter Meister soll im besonderen Maße das zeitgenössische Schaffen berücksichtigt werden. Ein Abend ist ausschließlich dem Stuttgarter Komponisten Johann Nepomuk David gewidmet.

Die *Schwetzingen Festspiele 1962* werden mit der Uraufführung einer neuen Oper von Wolfgang Fortner eröffnet werden: „In seinem Garten liebt Don Perlimpin Belisa“ nach einer Tragikomödie von Federico Garcia Lorca. Die Oper ist ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks. Die szenische Leitung wird Oskar Fritz Schuh haben, Dirigent ist Wolfgang Sawallisch. Die Bühnenbilder entwirft Caspar Neher. Ausführende sind die Bühnen der Stadt Köln.

Der *musikalische Frühling in Salzburg* ist im nächsten Jahr für die Zeit vom 8. bis 17. Juni vorgesehen. Vom 9. bis 15. September findet eine *Salzburger Kammermusikwoche* statt.

Die *Wiener Festwochen* bringen im nächsten Jahr die erste szenische Aufführung in Österreich von Alban Bergs „Lulu“ im neueröffneten Theater an der Wien.

Die *Bregenzer Festspiele* bieten 1962 als Uraufführung eine neue Operette von Robert Stolz „Weither von Jucatan“ als Spiel auf dem See.

Preise und Wettbewerbe

Der *Hamburger Monteverdi-Chor* erhielt beim Internationalen Béla-Bartók-Chorwettbewerb in Debrecen/Ungarn den zweiten Preis.

Der *Bernhard Sprengel-Preis* für Kammermusik wurde in diesem Jahr zum zweiten Male ausgeschrieben. Er ist mit DM 3000.— dotiert.

Ein *Internationaler Wettbewerb* wurde dieses Jahr zum 10. Male von den Rundfunkanstalten der Bundesrepublik in München veranstaltet, und zwar in den Fächern Gesang, Klavier, Violine, Oboe, Streichtrio und Klaviertrio.

An dem *Internationalen Béla-Bartók-Chorwettbewerb*, der vom 15. bis 20. August in Debrecen/Ungarn stattfand, nahmen 24 ungarische und 19 ausländische Chöre teil.

Der *zweite Internationale Wettbewerb George Enescu* fand vom 5. bis 20. September in Bukarest statt. Der Wettbewerb bezog sich auf die Fächer Klavier, Geige und Gesang, verbunden mit einem Festival.

Am *Internationalen Genfer Musikwettbewerb*, der vom 23. September bis 7. Oktober stattfindet, nehmen 257 Kandidaten aus 31 Ländern teil. Der Wettbewerb findet in den Fächern Gesang, Klavier, Cello, Flöte und Fagott statt.

Der *dritte Internationale Wettbewerb für Orchesterdirigenten*, veranstaltet von der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, ist für Mai 1962 vorgesehen.

Jubiläen

Die *Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft* veranstaltete aus Anlaß ihres zehnjährigen Bestehens ein Treffen in München, bei dem Fragen der Aufführungspraxis von Strauss-Werken erörtert wurden.

Die *Mozart-Gemeinde Dortmund* blickt auf ein fünfjähriges Bestehen zurück. Aus diesem Anlaß veröffentlichte sie eine Broschüre mit einer genauen Aufstellung aller von ihr veranstalteten Konzerte.

Erich Reipschläger, der sich vor allem um die Musikerziehung in Mecklenburg sehr verdient gemacht hat, konnte sein goldenes Doktorjubiläum feiern.

Von den Bühnen

Die *Deutsche Oper am Rhein*, Düsseldorf, bringt im Rahmen ihrer „5. Woche Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ die Uraufführung der Oper „Die Ameise“ von Peter Ronnefeld.

Die *Kölner Bühnen* brachten die fast unbekannte Oper „Weiberlist“ von Domenico Cimarosa zur erfolgreichen Aufführung.

Die *Staatstheater Dresden* haben für die kommende Spielzeit die Aufführung des Balletts „Die Steinerne Blume“ von Serge Prokofieff vorgesehen.

Die Wuppertaler Bühnen werden die neue Spielzeit mit Mussorgskys „Boris Godunow“ in der Originalfassung eröffnen. Außerdem soll ein Ballettstudio ins Leben gerufen werden, dessen Leitung der als stellvertretender Ballettmeister und Ballettpädagoge nach Wuppertal berufene Karl-Joachim Scheibe übernehmen wird.

Die Metropolitan Opera New York, die während der kommenden Spielzeit geschlossen bleiben sollte — die Orchestermmitglieder hatten eine fast 50prozentige Gehaltserhöhung gefordert —, wird nun vielleicht doch am 23. Oktober beginnen können. Wie verlautet, soll der Konflikt zwischen der Direktion der Oper und der Musikergewerkschaft beigelegt worden sein.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Philharmonisch Orkest Rotterdam spielte in mehreren Konzerten unter Eduard Flipse und Kees Stolk Werke von Pijper, van Otterloo und Andriessen.

Das Concertgebouw-Orchester Amsterdam brachte Lutoslawskis „Konzert für Orchester“ zur Aufführung, gab einen Brahms-Abend und spielte die Partita von Henckemans.

Das Orchester der Städtischen Bühnen Magdeburg brachte in einem Sinfoniekonzert die Daghestanische Suite von Reuter zur Aufführung.

Die Staatskapelle Dresden bot im Rahmen ihres ersten Sinfoniekonzertes die Sinfonie für Streicher von Ernst Hermann Meyer.

Krzysztof Pendereckis „Emanationen“ wurden vom Hessischen Rundfunk während der Tage für Neue Musik gebracht.

Kazimierz Serockis „Konzert für Posaune und Orchester“ erklang in einem Konzert des Tivoli-Orchesters in Kopenhagen.

Friedrich Cerhas „Espressioni fondamentali“ wurden während der Kranichsteiner Musiktage in Darmstadt aufgeführt.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Die Staatskapelle Dresden spielte in ihrem ersten Kammerabend zwei Erstaufführungen: „Ein Quintett für vier B-Klarinetten und Baßklarinette“ von Joseph Friedrich Hummel und das „Nonett Nr. 2“ von Hanns Eisler.

Paul Angerers „Konzert für zwei Blockflöten“ kam in Wien zur Uraufführung.

Alfred Uhl schrieb im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein Jubiläumsquartett zum 150jährigen Bestehen der Gesellschaft. Es wird im Mai 1962 uraufgeführt werden.

Paul Müller-Zürichs „Psalmkonzert für Sopran und Kammerorchester“ wurde vom Berner Stadt-Orchester zur Aufführung gebracht.

Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Alessandro Scarlattis „Endimione e Cintia“ wurde von der Berliner Singakademie unter Mathieu Lange aufgeführt.

Orgelwerke und Geistliche Musik

Der evangelische Kirchchor in Balingen veranstaltete eine Geistliche Abendmusik mit Werken alter und neuer Meister.

Der Schwäbische Singkreis unter Leitung von Hans Grischkat brachte in der Stiftskirche in Tübingen einen Motettenabend mit Werken von Weckmann, Schütz und Bach. In der Stiftskirche in Stuttgart erklangen während der Stunde der Kirchenmusik Kantaten von Bach.

Georg Philipp Telemanns Oratorium „Die Tageszeiten“ wurde vom Coro Filarmico in Buenos Aires zur Aufführung gebracht.

Werke von Bach spielte Helmut Walcha zur Einweihung der neuen Orgel in der evangelisch-lutherischen Dreikönigskirche in Frankfurt am Main.

Willy Burkhardts „Hymnus für Orgel und Orchester“ erklang in einem Konzert der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich.

Rundfunk und Fernsehen

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte in seinem dritten Programm Festspielübertragungen aus Bayreuth, Salzburg und vom Holland-Festival.

Radio Bremen übertrug ein Konzert von der Sibelius-Woche in Helsinki, ein Kammerkonzert mit Werken von Alban Berg, von den Salzburger Festspielen die „Entführung aus dem Serail“, „Idomeneo“ und ein Serenadenkonzert, sowie zu Dvořáks 120. Geburtstag die Oper „Armida“. Die Woche der „Musica antiqua“ machte mit Musik von der Gregorianik bis zu Monteverdi bekannt.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln sendete die Opern „Euryanthe“, „Cavalleria rusticana“, aus Salzburg „Die Entführung aus dem Serail“ und aus Bayreuth die „Götterdämmerung“, ein Konzert von den Wiener Festwochen unter der indischen Dirigentin Zubin Mehta, ein Orchesterkonzert von den Edinburgher Festspielen unter Carlo Maria Giulini und, ebenfalls aus Edinburgh, ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Rafael Kubelik. Von den Musikfestwochen in Ascona wurde ein Konzert mit Wilhelm Kempff übertragen. Man hörte das erste Sinfoniekonzert aus dem Kölner Funkhaus mit Strawinskys „Sacre du Printemps“. Bruno Walter und Othmar Schoeck war jeweils eine Sendung zum 85. bzw. 75. Geburtstag gewidmet.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte eine Übertragung der „Dreigroschenoper“ von Kurt Weill. Henri Pousseurs „Electre, Action Musicale“ kam zur deutschen Erstsending, als Ursendung hörte man Weberns Vortragszyklus „Der Weg zur Komposition in 12 Tönen“ aus dem Jahre 1933. Von den Donaueschinger Musiktagen erklangen die „Permutazioni für fünf Bläser“ von Matyas Seiber. In der Reihe „Musik der Welt“ hörte man Beethovens „Eroica“ zusammen mit Schönbergs „Überlebendem von Warschau“ unter dem Titel „In Tyrannos“ und eine Probe der Linzer Sinfonie von Mozart mit Bruno Walter. Im Landesstudio Tübingen erklang ein Kammerkonzert mit Werken von Telemann und Bartók. Im Landesstudio Freiburg spielte das Streichquartett der Bamberger Symphoniker ein Quartett von Richard Trunk. Das Landesstudio Mainz brachte eine Begegnung mit dem Dürkheimer Organisten der Bach-Zeit Johann Zacharias Franck.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt widmete einen Abend Béla Bartók, stellte Richard Strauss und Ferruccio Busoni gegenüber, brachte Aufnahmen von den Tagen für Neue Musik in Darmstadt, bot aufschlußreiche Orchester- und Kammerkonzerte, sendete Wagners „Götterdämmerung“ und übertrug das Festkonzert anlässlich der Verleihung des Paul-Lincke-Ringes.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart vermittelte ein Konzert von den Internationalen Festwochen in Luzern, bot eine Opernsendung, die Smetana gewidmet war, sendete ein Konzert am Hofe Ludwigs XIV. vom Flandern Festival, übertrug aus Salzburg Mozarts „Entführung“ und „Idomeneo“, bot eine Messe Rossinis vom Holland Festival und in einer Direktübertragung aus Edinburg Donizettis „Lucia di Lammermoor“. Aus Bayreuth erklang Wagners „Tannhäuser“, aus Salzburg ein Orchesterkonzert sowie Verdis „Simone Bocca-negra“.

Der Bayerische Rundfunk München bot zahlreiche Sinfoniekonzerte, übertrug aus Salzburg Mozarts „Idomeneo“, gedachte des 60. Geburtstages von Ernst Pepping, vermittelte aus Bayreuth Wagners „Siegfried“, setzte sich für zeitgenössische Musik ein, widmete einen Abend der Musikerfamilie Bach, brachte Werke von Luigi Nono und übertrug aus Salzburg eine Serenade.

Der Sender Freies Berlin brachte das erste deutsche Konzert mit Raumton-Übertragung. Es erklang Richard Strauss' „Till Eulenspiegels lustige Streiche“.

Die Christlijke Radiovereniging und die Nederlandse Radio-Unie werden Bachs Weihnachtsoratorium in ungekürzter Fassung unter Leitung von Kurt Thomas aufnehmen.

Winfried Zilligs Serenaden I und II wurden von Radio Linz aufgenommen.

Hugo Distlers Klavierkonzert nahm der Norddeutsche Rundfunk Hamburg auf Band auf.

Carol Rathaus' „Intermezzo giocoso“ wurde ebenfalls vom Norddeutschen Rundfunk Hamburg aufgenommen.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Berliner Philharmoniker unter Rudolf Kempe gaben während der Edinburger Festspiele zwei Konzerte, die mit großem Beifall aufgenommen wurden.

Die Kantorei Barmen-Gemarke unter Helmut Kahlhöfer nahm am Deutschen Evangelischen Kirchentag in Berlin teil, singt während des Essener Bachfestes und wurde eingeladen, während des zweiten internationalen Kongresses für Kirchenmusik in Bern zu singen.

Die Kantorei der christlichen Internatsschule Schloß Gaienhofen gab in Kemi/Finnland ein Konzert mit Werken von Praetorius, Buxtehude, Hammerschmidt, Bach und Distler.

Der holländische Mädchendor Zanglust gab ein Konzert in Berlin.

Franz Paul Decker, der Generalmusikdirektor des Orchesters der Stadt Bochum, unternahm eine Konzerttournee durch Südamerika.

Werner Richter, Leipzig, spielte während eines Konzertes des Bodensee-Symphonie-Orchesters Konstanz das erste Konzert für Klavier und Orchester von Peter Tschaikowsky.

Jerome Robbins, der amerikanische Choreograph, gab mit seinem Ensemble ein sechstägiges Gastspiel in Berlin.

Verschiedenes

Manuskripte von den Werken Richard Wagners sucht der Präsident der National Art Foundation, New York, Carlyton Smith. Er hat für Hinweise über den Verbleib der Manuskripte 1000 Dollar ausgesetzt.

Die Sammlung Offenbachscher Erinnerungsstücke in dem Historischen Archiv der Stadt Köln konnte durch den Erwerb einer Privatsammlung aus der Schweiz auf über 1300 Stück erhöht werden.

Eine Gedenktafel für Leonhard Ledner wird am Chor der Hospitalkirche in Stuttgart, in der der Komponist 1606 beigesetzt wurde, angebracht werden.

Des 75. Todestages von Franz Liszt wurde in Bayreuth in einer Feierstunde gedacht.

Johann Sebastian Bach

WEIHNACHTS- ORATORIUM

BWV 248

Partitur

(Neue Bach-Ausgabe II/6), herausgegeben von Walter Blankenburg und Alfred Dürr. BA 5014. Kart. DM 40.—, Ln. DM 44.—, Hldr. DM 47.50

Klavierauszug

von Alfred Dürr. BA 5014a. Kart. DM 9.60, Ln. DM 12.60

Aufführungsmaterial

BA 5014

Chorstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) je DM 1.60 – Violine I, II, Viola je DM 8.—; Flöte I, Zusatzstimme einzeln (Engl. Horn A, B statt Oboe d'amore I, II) je DM 6.40, Flöte II, Trompete I je DM 5.60, Oboe/Oboe d'amore I (mit beigelegter Zusatzstimme) DM 12.—, Oboe/Oboe d'amore II DM 9.20, Trompete II, III, Pauken je DM 5.20, Oboe da caccia I, II je DM 5.—, Corno da caccia I, II je DM 4.—; Bläser cpl. DM 65.—; Continuo (Violoncello/Violone/Fagott) DM 10.—; Orgelstimme (Continuo-Aussetzung von Alfred Dürr) DM 20.—

Taschenpartitur

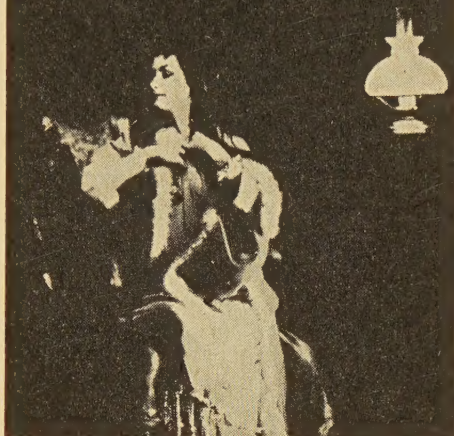
nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, herausgegeben von Walter Blankenburg und Alfred Dürr. TP 85. Kart. DM 12.—, Ln. DM 15.—

Faksimile-Lichtdruck

des Autographs der Partitur (Westdeutsche Bibliothek Marburg), herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Alfred Dürr. 148 autographe Seiten im Originalformat 21,5 x 35 cm, gedruckt auf holzfreiem Deutsch-Japan-Papier, gebunden in Ganz-Igraf mit Goldprägung. DM 120.—

**BÄRENREITER-
VERLAG**

FELSENSTEIN/MELCHINGER MUSIKTHEATER



NEUERSCHEINUNG

FELSENSTEIN / MELCHINGER

Musiktheater

112 Seiten Text und 64 Seiten Abbildungen auf Kunstdruck, Großformat 21 x 28 cm, Leinen, DM 28.—

„Musiktheater“ ist ein ungewöhnliches Buch. Zum erstenmal wird hier eine zusammenfassende Untersuchung des Phänomens Musiktheater geboten. Ein reicher Bildteil gibt in erlesenen Aufnahmen eine Anschauung der weltberühmten Aufführungen in der Komischen Oper, Berlin, und in der Hamburgischen Staatsoper, in denen Felsenstein seine Vorstellungen von einer musikalischen Kunst des Theaters verwirklichte.

NEUERSCHEINUNG

ALFONS M. DAUER

Jazz — Die magische Musik

Ein Leitfaden durch den Jazz mit enzyklopädischer Übersicht, Schlagwortverzeichnis mit Notenbeispielen, Dokumenten, Selbstzeugnissen und einer Zeittafel

376 Seiten, Leinen, DM 16.80

Fordern Sie bitte ausführliche Sonderprospekte an

CARL SCHÜNEMANN VERLAG BREMEN

DAS MUSIKSTUDIUM

Niedersächs. Musikschule Braunschweig (bisher Staatsmusikschule)

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Tasten- und Streichinstrumente, Harfe / Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung / Opern- und Orchesterschule / Orchesterschule (sämtliche Blasinstrumente, Kontrabaß, Schlagzeug). Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder, Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Ledner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sicking, Müller-Gündner / Violoncello: Ledner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Orgel, Cembalo: Peppeler / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar / Rhythm. Gymnastik: Raack-Tritschkova. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyeses.

Ausbildungsklassen für alle Instrumente. Gesang, Dirigieren und Komposition: Prof. Franziska Martienßen-Lohmann (Meisterklasse Gesang), Kurt Schäffer (Meisterklasse Violine), Franz Beyer (Meisterklasse Viola), Kurt Herzbruch (Meisterklasse Violoncello), Max Martin Stein (Meisterklasse Klavier), Jürg Baur (Kompositionsklasse) / Opernschule: Darstellungsunterricht: Otto Herbst (Deutsche Oper am Rhein), musikalische Leitung: Walter B. Tuebber / Orchesterschule: Dozenten für Blasinstrumente und Schlagzeug: Mitglieder des Düsseldorfer Symphonieorchesters und des Westdeutschen Rundfunks Köln / Seminar für Privatmusiklehrer mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend- und Volksmusikschulen. / Seminar für katholische Kirchenmusik: Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor (A- und B-Prüfung) / Abteilung für Toningenieure: Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie. Studiopraxis: Dr. Ludwig Heck (Südwestfunk Baden-Baden) / Auskunft, Prospekt und Anmeldung: Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums Düsseldorf, Fischerstraße 110/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

MUSIK · THEATER · TANZ / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / ABTEILUNG MUSIK. Leitung Prof. Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / Cello: Stork / Cembalo: Iwona Salling / Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert / Dirigenten- und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke / Allg. Erziehungslehre: Spreen / Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Onkelbach. Seminar für Privatmusiklehrer: Stieglitz / Seminar für rhythmische Erziehung: Conrad Pietzsch-Amos / Katholische Kirchenmusik: Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort, H. Schubert. Evangelische Kirchenmusik: KMD Reda, Dr. Reindell, Schneider. Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritzsche, Erdmann, Knust, Metag, Medtenberg, Jansen, Kriskrich, Kolf, Wedking, Marek, Lenz, Mühlentbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / ABTEILUNG THEATER. Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / Gesang: Hilde Wessellmann, Kaiser-Breme / Einstudierung: Knauer, Winkler / Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt / Opernorchschule: Knauer / Schauspiel: Leitung Werner Kraut, Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio / ABTEILUNG TANZ. Leitung Kurt Jooss. Dozenten: Zöllig, Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Professor Felix Prohaska, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 20 40.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowitz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller), Komposition (Wildberger) und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Neuerscheinung

CESAR BRESGEN

Das improvisierte Chorlied

20 europäische Volksliedbeispiele und
eine Einführung in die mehrstimmige
vokale Improvisation

Bausteine Reihe B 138 DM 2.70
ab 5 Exemplaren je DM 2.40

Dieses Heft wendet sich an Freunde des Volksliedes und an Musikerzieher in gleicher Weise. An Hand von Beispielen aus verschiedenen europäischen Ländern erläutert Cesar Bresgen, wie Volkslieder mehrstimmig gesungen werden können. Die Sätze sollen nach ihrem Schwierigkeitsgrad erarbeitet werden. Sie sind so geschrieben, daß alle Stimmen nach kurzer Vorbereitung auswendig gesungen werden können. Die meisten Sätze kommen vom Bordunprinzip her, darüber hinaus finden sich aber auch andere Satzgestaltungen. Eine instrumentale Unterstützung ist durchaus möglich. Chor- und Singeleiter erhalten durch die vorliegende Auswahl wertvolle Anregungen, weitere Volkslieder chorisch zu improvisieren.

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Klaviermusik von Mozart

(Im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe)

Soeben erschienen:

Variationen für Klavier (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgr. 26), herausgegeben von Kurt von Fischer. BA 4525. Kt. DM 14.60, Ln. DM 18.60, Hldr. DM 22.—.

Mozart — wohl der genialste Improvisator seiner Zeit — hat die Klaviervariation zeit seines Lebens mit besonderer Liebe gepflegt, so daß dieser Band in 14 Variationszyklen gleichsam einen Querschnitt seines Schaffens bietet: beginnend mit den Variationen des Zehnjährigen über das holländische Lied „Laat ons Jui-chen Batavieren“ KV 24 über die berühmten Variationen KV 265 („Ah, vous dirai-je Maman“) bis hin zu den Variationen über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ KV 613 aus dem Todesjahr 1791.

Bereits früher erschienen:

Werke für zwei Klaviere KV 448 und 426 (Serie IX, Werkgr. 24, Abt. 1), herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. BA 4501. Kt. DM 7.60, Ln. DM 11.60, Hldr. DM 15.50. (Für Aufführungen werden zwei Exemplare benötigt.)

Werke für Klavier zu vier Händen KV 19d, 381, 358, 497, 501, 521, 357 (Serie IX, Werkgr. 24, Abt. 2), herausgegeben von Wolfgang Rehm. BA 4503. Kt. DM 12.—, Ln. DM 16.—, Hldr. DM 19.50.

Bärenreiter-Verlag

Werke großer Meister für Querflöte

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Concerto in G-dur für Flöte und Orchester

erstmalig veröffentlicht von Hermann Scherchen
Besetzung: Solo-Flöte, 2 Hörner, Streicher / Aufführungsdauer: 15 Minuten / Partitur: DM 7.80, Einzelstimmen je DM 1.25 / Ausgabe für Flöte und Klavier DM 5.25

Die erregende Wirkung von Glucks reformatorischem musikdramatischem Schaffen auf die Zeitgenossen läßt sich nur mit den von Richard Wagner hervorgebrachten Erschütterungen vergleichen. Von diesem Genie ein Werk kennen zu lernen, das nichts mit der Bühne zu tun hat und zu den schönsten Schöpfungen der frühklassischen Instrumentalmusik gehört, ist von besonderem Reiz. In der Tat gewinnt die Konzertliteratur mit dem Flötenkonzert Glucks ein Werk von jugendlicher Frische und edelster gesanglicher Haltung.

Schweizerische Musikzeitung

JOSEPH HAYDN

Divertimento in D-dur für Flöte und Streicher

herausgegeben von Hermann Scherchen
Aufführungsdauer: ca. 12 Minuten / Partitur DM 4.15, Einzelstimmen je DM 1.25 / Ausgabe für Flöte und Klavier DM 4.25

Das erstmals von Hermann Scherchen veröffentlichte viersätzigte Divertimento in D-dur von Joseph Haydn bedeutet eine wertvolle Bereicherung des Repertoires der Flötisten. Die Ausgabe für Flöte und Klavier macht das hübsche Werk auch der Hausmusik zugänglich.

PIETRO LOCATELLI

Sonata per il Flauto Traverso

mit Continuo (Cembalo, Klavier, Orgel)

erstmalig veröffentlicht von Alexander Kowatschew DM 3.60

Der Flötenspieler wird diese Bereicherung der altklassischen Literatur um ein interessantes Werk der viersätzigen Corelli-Form um so dankbarer entgegennehmen, als gerade von diesem charakteristischen Meister des Violinspiels und vor allem berühmten Corelli-Schüler für Flöte nur sehr wenig vorhanden ist. Sehr zu begrüßen ist, daß der Herausgeber die Flötenstimme zwar mit stilgerechten Auszierungen versehen hat, aber doch dem Spieler durch die der Cembalo-Stimme beigegebene Hilfszeile Gelegenheit bietet, die Flötenpartie auch im Original kennen zu lernen.

Neue Zürcher Zeitung

SIGNOR SCHERS

Sonate per il Flauto Traverso

mit Continuo (Cembalo, Klavier, Orgel)

erstmalig veröffentlicht von Joseph Bopp
Nr. 1 in e-moll DM 4.10 / Nr. 2 in D-dur DM 3.20

Irgendwelche Lebensdaten über Schers konnten bis jetzt nicht ermittelt werden, nur das Erscheinungsjahr der Sonaten, 1741, steht fest. Fraglos gehört Schers der italienischen Schule an. Die Sonaten sind von ungewöhnlicher Schönheit und für den Konzert- wie für den Hausgebrauch verwendbar.

VERLAG HUG & CO. · ZÜRICH 22 · POSTFACH